إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير

مصر
إسلام عمر صلاح الدين

مسرح الطفل من أهم الوسائل البناءه والفاعلة فى تكوين شخصية الطفل السوية وتعميق هويته وتنمية قدراته العقلية والوجدانية، كما يعده ليكون طاقة خلاقة مبدعة ومنتجة . ويعتبر من أكثر الوسائط الثقافية تأثيرًا على الطفل تربية وتعليمًا، فمن خلاله يمكن أن تقدم المناهج التعليمية فى شكل عروض (مسرحة المناهج) فمسرح الطفل "يفوق تأثيره الوسائط الثقافية الأخرى المقدمة له" وجدانيا وشعوريا بما تحويه من عالم خيالى يعيش فيه الطفل بين شخصيات وديكورات وملابس وإضاءة و إكسسوار . وكما عرفه الكاتب الأمريكى "مارك توين" بأنه أعظم اكتشافات القرن العشرين.

أما مسرح العرائس بشكل خاص والذى يعد أحد فروع مسرح الطفل فهو معلم من معالم الحضارة الإنسانية ومستحدث من المبتكرات التراثية الآخذة فى التطور الإبداعى عبر التاريخ باعتماده على الدمية "العروسة"، والتى ظهرت على مر العصور وارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالطقوس الدينية، ثم استخدمت بعد ذلك للترفيه عن الجمهور كبارًا وصغارًا فى الشوارع والميادين العامة ثم انتقلت إلى بيوت الأغنياء وعلية القوم للترويح على الضيوف. ومن هنا بدأ مسرح العرائس فى التطوير من شكله ومن ثم الانتشار، فهو مسرح صغير قابل للفك والتركيب والانتقال من مكان إلى آخر، يقدم عروضه لاعب واحد أو أكثر كما كان يصاحبه فى بعض الأحيان فرقة موسيقية ومغنون والتعليق على الأحداث التى كانت قصصًا شعبية أو أساطير قديمة أو إسقاطات سياسية. وقد تعددت أشكال هذه المسارح بعرائسها المختلفة متعددة الأشكال والألوان والخامات المختلفة، والتى تميز كل عروسة عن الأخرى، كما أنها متعددة التقنيات فى طرق تحريكها على خشبة المسرح - الخاص بها أيضًا - حيث يقوم بتحريكها أبطال لا يراهم جمهور المشاهدين من الأطفال أو الكبار، فهم إما يتخفون تحت مسرحه كما فى مسرح عرائس الجوانتى أو العصى أو خيال الظل أو الأراجوز "القراقوز" أو يختفون فى مكان أعلى المسرح كما فى مسرح عرائس الخيوط "الماريونيت" ، (وهو يعتبر من أكثر المسارح كلفة سواء فى بناء مسرحه أو فى تصنيع عرائسه كما أنه يحتاج إلى محركين مهرة متخصصين)، أو قد يختفى المحركون فى ظلمة المسرح حيث يقوم بتحريك العروسة من فوق خشبة المسرح ذاته كما فى المسرح الأسود

احتياجات الطفل التشكيلية من العروض العرائسية:

مسرح العرائس هو مسرح تربوى من الدرجة الأولى والذى يعنى بتربية الطفل وتعليمه وتثقيفه فالعروسة هى توأم اعتبارى للطفل داخل عالمه الذى يختلف عن الكبار .

واختلاف عالمه هذا نابع من اختلاف مراحل نموه العمرية المختلفة والتى قسمها العلماء إلى :

- مرحلة الواقعية والخيال المحدود من ٣ إلى ٥ سنوات.
- مرحلة الخيال المنطلق من٦ إلى ٨ سنوات.
- مرحلة البطولة من ٩ إلى ١٢ سنة.

■ مرحلة المثالية من ١٢ إلى ١٦ سنة. (١)

حيث تتسم مرحلة الواقعية والخيال المحدود بإدراك الطفل لما حوله بخياله المحدود وتسميته للأشياء بمسميات مخالفة للواقع "والدمية هى الوسيلة الدرامية المناسبة للأطفال فى هذه المرحلة". (٢)

وهذا الرأى يتفق مع كثير من علماء النفس أمثال وينفريد وارد، فها هو فى كتابه مسرح الأطفال يقول " أما الأطفال الصغار لا حاجة بهم إلى المسرح إ-إن ألعابهم فيها من التمثيل ما يكفى" وقد تستهويهم العروض القصيرة التى لا تتراوح مدة عرضها من ٢٠ إلى ٣٠ دقيقة والتى تعتمد على الحركة كالرقص والأكروبات ذات الملابس والأقنعة الملونة الزاهية. (٣)

أما مرحلة الخيال المنطلق فيفضل فيها الاستعانة بمسرح العرائس فمن خلاله تتمكن كل من الطيور والحيوانات والنباتات من كسر المنطق بالكلام والحوار مع الأطفال وكذا كسر حواجز الزمان والمكان وهو ما لا يتوافر فى المسرح البشرى للأطفال. (٤)

وفى مرحلة البطولة والمغامرة فالأطفال فيها يميلون إلى القصص التى تمتاز بالبطولة والمغامرة والأقرب للواقع وخاصة أنه فى هذه المرحلة يقترب سنهم من سن المراهقة وعليه يفضل أن تنحو الأعمال المقدمة لهم نحو التوجيه الصحيح بالتأكيد على القيم الدينية و المثل العليا والانتماء لحمايتهم من الوقوع فى الأخطاء، ونلاحظ أن فى هذه المرحلة اهتمام البنين بالمغامرات والبطولة و الفروسية أما البنات فيفضلن الحياة الأسرية والعاطفية.

وكذلك مرحلة الرومانسية فهى أقرب لنهاية مرحلة البطولة حيث إن هذه المراحل هى مراحل متداخلة ومتصلة غير منفصلة عن بعضها البعض.

فالطفل لا يتصف فكره بالثبات كما أن تمييزه لكل ما يحيط به فى دائرة عالمه الخاص (البيت، النادى، المدرسة،... إلخ) غير مكتمل حيث يشعر وكأنه حقيقة من حقائق ذاته التى يشارك فيها الأطفال بأنفسهم لدرجة الاندماج فى هذا العالم.

"فالطفل لا يضع فى اعتباره وجهة نظر الآخر ولا يعتبره مختلفًا عنه، ولا يستطيع أن يربط بين وجهتى نظر". (٥)

إن هذا العالم الذى يعيشه الطفل يلبى احتياجاته الذاتية، حيث يمارس مع عروسته أو لعبته كل ما يشعر به تجاه والديه أو معلميه فى المدرسة أو مدربيه فى النادى أو أصدقائه أو إخوته... فيتكلم معها ويحاورها ويستمع إليها بل وأكثر من ذلك فهو يمارس عليها السلطة العليا والقوية التى يراها تتمثل فى أبويه أو معلميه فيصرخ فيها ويهددها وقد يضربها وأحيانًا يدللها (وهذا يرجع إلى الحالة النفسية والوضع الذى يكون عليه الطفل).

وكما ذكرنا سابقًا فإن هذا النوع من المسارح "مسرح العرائس" من أهم الوسائل الفاعلة فى عملية تنمية الطفل حيث تعتبر كوسيط مؤثر فى نمو عقلية الطفل وثقافته ومدركاته الحسية والوجدانية والنفسية، وعليه يجب على كل القائمين على هذا العمل من مصممى العرائس ومحركيها ومصممى المناظر ومؤلفى عروضها ومخرجيها ومن يقوم بالأداء الصوتى او الغنائى.... إلخ أن يحدث بينهم تعاون مشترك (كل مكمل للآخر) وذلك بعد التعرف على مراحل نمو التعبير الفنى عند الأطفال كل بحسب مفهومه وخبراته.

"فالطفل لديه نظرة لإدراك العمل الفنى والتى تختلف بدورها عن النظرة الفوتوغرافية فهى نظرة أعم وأشمل والتى يمكن أن يطلق عليها نظرة الإدراك الكلى والذى يعتبر الأساس فى لغة

١- محمد حامد أبو الخير: مسرح الطفل ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٨، ص ١٧.

٢- شوقى خميس مسرح الطفل آراء وتجارب ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، للكتاب ، ١٩٩٥ ، ص ٢٩.

٣ - وينفريد وارد : مسرح الأطفال ترجمة محمد شاهين الجوهرى القاهرة مطبعة العرفة ١٩٦٦ ص ١٤٧ .

٤- مجموعة كتاب تحت إشراف د. عبد الحليم محمود السيد : بحث منشور " آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر" القاهرة المركزى القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ١٩٧٩ ص٨٩ .

٥ - د. آمال صادق ، د. فؤاد أبو حطب : نمو الإنسان من مرحلة الجنين إلى مرحلة المسنين القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٠ الطبعة الثانية ص ١٨٥

التعبير الفنى لدى الأطفال كما يعتبر الأساس أيضًا فى فنون العصور القديمة، فالأطفال لا يتقيدون بالقيود الزمانية أو المكانية". (٦)

كذلك التعرف على مراحل قدرات الطفل التعبيرية واحتياجاته التشكيلية والفنية ومدى استقباله لها فى مراحله السنية المختلفة.

وللتعرف على هذه الاحتياجات التشكيلية لا بد من التعرف أولا على احتياجات الطفل النفسية.

احتياجات الطفل النفسية

كما قسم علماء النفس مراحل نمو الأطفال إلى أربع مراحل فقد اجتمعت وجهات نظرهم أيضًا على أن استقبالهم للأعمال الفنية وتلقيهم للصورة المرئية المسرحية وتقبلهم لها إنما هو نابع من مدى احتياجات الطفل النفسية والتى قسموها أيضًا إلى أربع أقسام وهى:

- النوع الترابطى
- النوع الفسيولوجى
- النوع الاندماجى
- النوع الموضوعى. (٧)

"فالنوع الترابطى وهو الذى يربط فيه الطفل بين العمل الفنى المقدم له وما فى ذاكراته من تراكمات سابقة وبالتالى فإن حكمه على العمل الفنى المقدم أمامه يكون بمقدار إثارة هذا العمل ما بداخله من ذكريات وتراكمات والتى بدورها تؤدى به إلى الارتقاء والتطور والمعرفة الناتجة من مراحل التطور الزمنى بعمر الطفل.

أما النوع الفسيولوجى فالطفل يتأثر بالعمل الفنى المقدم له من الناحية النفسية والحسية والجسدية وليس من الناحية المرتبطة بالذكريات والتراكمات السابقة كما فى النوع الترابطى.

أما النوع الاندماجى فيختلف عن النوعين السابقين فالطفل لا يتابع العمل الفنى كمشاهد خارجى فقط بل يضع نفسه فى مكان ووضع وموقف البطل الدرامى فيندمج فى العمل الفنى ويتقمص دوره كليا.

أما النوع الموضوعى فالطفل ينظر إلى العمل بشكل موضوعى حيث إن لديه خبرات سابقة تجعل من حكمة على العمل حكما واقعيًا موضوعيًا".

"ومن هذه التقسيمات التى يقدمها علماء النفس والتربويون المتخصصون فى مجال تربية الطفل نلاحظ أن هناك سمات وخصائص عامة تتسم بها كل مرحلة سنية عن الأخرى وقد تتفق مع بعضها فى فترات معينة نظرًا لتداخل هذه المراحل ، واتصالها مستمرغير منفصل، وبالتالى تظهر احتياجات الطفل التشكيلية الخاصة بالعرائس ومناظرها المسرحية وإكسسواراتها وإضاءتها، و متطلباته من العروض الدرامية المقدمة له.

وهذه الاحتياجات التشكيلية نابعة من مراحل نمو التعبير الفنى لدى الأطفال والتى قسمها البعض إلى أقسام مختلفة تبعًا لمراحل السنية المختلفة أما البعض الآخر "كتشزيك cizek فلم يقسمها سنيا حيث إن هذه المراحل من وجهة نظره غير منفصلة عن بعضها بل متداخلة وأن انتقالها فى تسلسل مستمر بما فى ذلك من فرديات متفاوتة فى قدرات التعبير الفنية والتلقائية لدى الأطفال (٨)

"وها هو الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون يصف المراحل الحياتية لدى الطفل فيقول إنها مراحل غير منفصلة أو منعزلة بل هى مراحل متطورة بعضها من بعض حيث تتضمن خلالها تغيرات وتحولات داخلية" (٩)

"ومع ذلك فإن هذه المراحل تختلف ما بين الإناث والذكور فالأطفال فى عمر معين تتفاوت قدراتهم العلمية واللغوية -وبالتالى التعبير الفنى لديهم -حتى ولو كانوا أبناء مرحلة عمرية واحدة.

٦- د. محمود البسيونى الفن الحديث : رجاله، مدارسه، آثاره التربوية القاهرة دار المعارف بمصر ١٩٥٧ ص ١٥- ١٨

٧ - أحمد نجيب : فن الكتابة للأطفال بيروت دار أقرأ ١٩٨٦ الطبعة الثالثة ص ٦٠.

٨ - إسلام عمر النجدى : الخامات والمواد امستحدثة فى تشكيل مكونات الصورة المرئية للعروض المسرحية رسالة ماجستير القاهرة أكاديمية الفنون المعهد العالى للفنون المسرحية ٢٠٠٠ ص ١٢٩ -١٥٣.

٩- د. أمال صادق ، د. فؤاد أبو حطب : نمو الإنسان من مرحلة الجنين إلى مرحلة المسنين ص ٢٤

كما أن الدراسات المتعلقة بنمو الطفل هى دراسات علماء وتربويين أجانب لأطفال يختلفون عن أطفالنا من حيث البيئة والثقافة والتعليم والنواحى الاجتماعية والدينية والتطور التكنولوجى المحيط بهم والمؤثر فيهم" (١٠)

أما بالنسبة لاحتياجات الطفل التشكيلية فيمكن وضع بعض القواعد والأسس الخاصة بالعرائس ومناظرها وملابسها وإكسسواراتها والتى تتماشى مع المراحل السنية للأطفال.

ومن هذه القواعد التشكيلية

■ التسطيح والتبسيط وهى السمة الأساسية التى نلاحظها فى أعمالهم الفنية فى السن من (٤ إلى ٧ سنوات) والتى نراها أيضًا فى العروض العرائسية المستخدمة فى مثل هذه السن كعرائس الماريونيت "الخيوط" أو القفاز أو العصى أو خيال الظل.

■ المبالغة وهى السمة التى تظهر فى أعمال الأطفال وتتراوح أعمارهم ما بين (٧ إلى ٩ سنوات) وهى كدليل لرغبات هؤلاء الأطفال فى أشياء يريد الحصول عليها كتكبير يد عن اليد الأخرى أو الغرض فى الظهور بين أقرانه وأصدقائه فيرسم نفسه بحجم يكبر من حوله، أو التركيز على شىء بعينه وقد تتناسب هذه المرحلة مع العرائس المتكاملة ذات الأقنعة الكبيرة "الكرنفالية" التى يرتديها الممثل الحقيقى إ-إن المراحل السنية الأولى من ٢ إلى ٥ سنوات قد تهاب من حجم هذه العرائس كبيرة الحجم فى حين نراها تستهوى الأطفال الأكبر سنًا من ٦ إلى ٩ سنوات فهو يفضل الحوار معها وإن أمكن اللعب معها وملامستها.

■ النفعية وهى سمة تظهر فى أعمال الأطفال فى سن (١٢سنة) فتظهر هذه الأعمال معتمدة على الحذف أو الإضافة أو المبالغة أو التكرار أو التماثل وهذه الأسس تتوقف على أحاسيس الطفل الذاتية تجاه عمله بالاتزان والتناغم وهذا ما نلاحظة فى بعض أبطال وشخصيات عرائس" والت ديزنى" فنجد هناك عروسة وجهها كله عبارة عن عين واحدة وفم مع حذف الأنف والعين الأخرى والأذن، أو المبالغة فى بطن وأذن إحدى العرائس كشخصية شراك... وهكذا.

■ الجمع بين الأمكنة والأزمنة المختلفة وهذا ما يمكن أن يطبق على المناظر والتى تستخدم كخلفية بسيطة ذات ألوان زاهية مبهجة والتى تعتبر كعنصر أساسى وفعال فى العرض العرائسى ولا يمكن الاستغناء عنه إلا فى بعض العروض التى لا تعتمد على المنظر كخلفية كعروض الأراجوز و المسرح الأسود وخيال الظل الذى قد يستعين ببعض العناصر لتبين المكان كاستخدام نخلة أو شجرة أو منزل خارجى ... إلخ. (١١)

ما هية مسرح العرائس

بعد أن استعرضنا مراحل نمو الطفل ، وما ينتج عنه من تطور مستمر فى مراحل تكوينه الجسدى والسلوكى والحسى والذى يؤثر فى قدرات تعبيره الفنى ، وما تُظهره هذه القدرات الفنية التعبيرية من متطلبات نفسية واحتياجات تشكيلية تجاه ما يحبه ويتأثر به.

إن مسرح العرائس يعد شكلا من أشكال مسرح الطفل حيث يجمع بين الترفيه والتعليم معا، ولأن العروسة بأشكالها وأحجامها وتقنيات تحريكها وخاماتها المختلفة تعد من أهم الأشكال والوسائل التى تشد انتباه الأطفال، فمثل هذه العروض التى تكون العروسة بطلها الأساسى تقوم بالتأثير الإيجابى على الطفل. فعند جلوس الطفل كمتفرج ليرى ما يحبه من أبطال فى عالم خيالى،

١٠- أحمد نجيب : فن الكتابة للأطفال الرملة البيضاء بيروت لبنان دار اقرأ ١٩٨٣ ص ٨٣.

١١ - إسلام عمر النجدى : الخامات والمواد المستحدثة فى تشكيل مكونات الصورة المرئية للعروض المسرحية من ص ١٣٥ -١٣٩.

يتكلم فيه الحيوان والنبات والجماد ويطير فيه البطل ويصارع فيه الأشرار فينتصر عليهم. وزيادة فى الاحتكاك مع الأطفال يتحاور معهم، وقد يطرح عليهم الأسئلة فيقومون بإجابته " فإن كانت الإجابة صحيحة حياه وشجعه وإن كانت خاطئة صوبه إياها" وبالتالى ينشط ذهنه بل وتستحضر جميع حواسه فيزداد تركيزا، وبالتالى تصل إليه المعلومة ويسر، فهو ذو أهداف تعليمية وترفيهية فمن خلاله يمكن طرح بعض الأمور البسيطة وحلها، الأمور الخاصة بالنشأة الاجتماعية وما يترتب عليها من تراكمات فى العادات والتقاليد كذلك ما يتعرض إليه الطفل فى الحياة اليومية من مواقف هامة تستلزم منه الصدق والأمانة والنظافة وروح التعاون مع الآخرين ومساعدة الضعفاء، كما تهتم عروضه أيضاً بتنمية المهارات الشخصية، وكيفية المحافظة على عادات الأكل الصحية، وكيفية عبور الطريق بأمان، أو التعرض لأمور تعليمية كمسرحة المناهج... إلخ.

كل هذا يأتى فى شكل بسيط ومحبب للأطفال من خلال مزجها بروح الدعابة والنكتة والقفشة، لتشد انتباه الطفل وتحببه بالاقتداء بهذه الشخصيات. إن كل هذه الأهداف تجعل مثل هذا النوع من المسارح ذا أهمية كبيرة فهى تنمى قدرات جيل بأكمله وعليه يجدر الاهتمام بتنفي- مثل هذه النوعية من المسارح صغيرة الحجم والقابلة للفك والتركيب لاستخدامها فى خدمة أكبر شريحة من الأطفال سواء فى مدارسهم داخل غرف فصولهم أو السفر إليهم فى قراهم وبلداتهم خاصة التى تبعد عن المدينة ولا تتمتع بوجود مثل هذه النوعية من المسارح فيها.

هذا المسرح لا يحتاج إلى فريق عمل كبير كما أن تكلفته لن تكون كبيرة فهو يشبه مسرح الأراجوز. وبالتالى فإن العرائس المستخدمة فيه ستكون إما عرائس الإصبع "حيث إن حجمها صغير وبالتالى ستناسب المكان (الفصل الدراسى) لكى يستطيع أن يراها الأطفال داخل الفصل" أو عرائس القفاز أو عرائس العصى، أو عرائس الذراع . انظر الشكل (١،٢،٣،٤)



شكل رقم (١) عرائس الإصبع

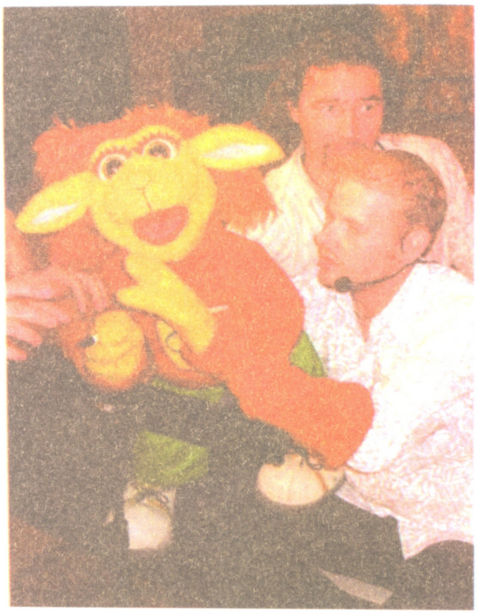


شكل رقم (٢) عرائس القفاز، شكل مسرح الإصبع أو القفاز أو العصى (١٢)



شكل رقم (٣) عرائس العصى

12-http:en.Wikipedia.org/wiki/puppet



شكل رقم (٤) عرائس الذراع (١٢)

وبالتالى إذا كانت العرائس تقدم عروضها للأطفال داخل الفصل فيراعى الآتى:

- أن تكون العرائس ذات شكل جميل محبب للأطفال ، كما يجب ألا تكون مخيفة حتى لا يخشاها الصغار وخاصة صغار السن من ٢ إلى ٥ سنوات.
- كما يراعى أن تكون ذات حجم مناسب (تناسب المسرح الذى تقدم فيه) كما يجب أن تكون أصغر من حجم الأطفال صغار السن من ٢ إلى ٥ سنوات (مرحلة رياض الأطفال) والتى تناسبهم عرائس الإصبع أو القفاز حيث إن العرائس المتكاملة كبيرة الحجم ذات الأقنعة التى يرتديها الممثل الحقيقى قد تخيف الأطفال بحجمها الكبير.
- يجب أن تكون العروسة هى التى تقوم بدور البطل الرئيسى سواء فى الغناء أو فى المواقف الدرامية ويمكن أن يقوم أستا-الفصل بالتعليق على هذه الأحداث.
- اجعل العروسة هى التى تقوم بعرض الدرس المنهجى على الأطفال، وطرح الأسئلة عليهم أو مراجعة الدرس فى نهاية الحصة ليقوم الأطفال بالإجابة عليها أو الترديد خلفها ثم يقوم المدرس بالتعليق على ما تقوله العروسة.

ويفضل أن يكون هناك أكثر من شكل للعرائس المستخدمة فى العرض، حتى تعطى تنوعًا ومتعة أكثر، وبالتالى استجابة واستيعابًا أكثر للدرس. وبالتالى يكون لمسرح العرائس دور فعال ومؤثر.(١٤)

تصميم العروسة كعنصر بنائى فى مجال مسرح العرائس

العروس مفردة أساسية من مفردات البناء الفنى والتشكيلى كما أنها عنصر جاذب فى العملية الفنية سواء كانت فنونًا تشكيلية أو مسرحية، حيث تعد العروسة محور العمل الفنى فى العرض العرائسى المسرحى، كما تعتبر عنصرًا مؤثرًا فى البناء التشكيلى بما لها من دلالات رمزية فى الأعمال الفنية والمسرحية حيث يعمل مصمم العرائس على تأكيد بعض الصفات التفصيلية المتنوعة المكونة لأعضاء جسد العروسة البنائية دون الأخرى، (كالوجه، الصدر، البطن، الأذرع، الأقدام ... إلخ) بتكبير الرأس مثلا عن بقية أجزاء الجسم أو التأكيد على أحد أجزاء الوجه كالعين أو الأنف أو الفم عن بقية أجزاء الوجه الأخرى، وذلك من خلال عناصر مختلفة كالخطوط والمساحات والكتل والخامات والألوان ... والتى تقوم بدورها على خشبة المسرح وكأنها عنصر حى يتكامل بها الشكل ذو البناء العضوى "الشكل الخارجى للجسم" مع شكلها واحتياجاتها الوظيفى (١) كعرائس الماريونيت " الخيوط"، أو (٢) العرائس المتكاملة ذات الأقنعة الكبيرة والأزياء والإكسسوارات المتناسبة مع حجم القناع والتى يرتديها الممثل الحقيقى ويقدمها على خشبة المسرح التقليدى "العلبة الإيطالية أو الدائرى أو النصف أرينى ... إلخ . وكأنها شخصية أو بطل عرائسى ، أو (٣) عرائس المسرح

13-http:en.Wikipedia.org/wiki/puppet
14-www.letusteachkids.com/gifts.htm

الأسود، أو (٤) عرائس خيال الظل ثنائية الأبعاد. فهذه الأنواع من العرائس يجب أن تظهر بشكلها وتكوينها العضوى البنائى المتكامل حيث إنها تظهر بشكل متكامل على الخشبة المسرحية. أما بالنسبة لعرائس الأراجوز أو الجوانتى " القفاز" أو العصى أو عرائس الإصبع أو الذراع، فإنها تظهر بشكل غير كامل حيث إنها تظهر بشكلها النصفى على خشبة المسرح الخاص بها فلا تظهر أعضاءها السفلية (الأرجل) حتى وإن ظهرت فإنها ستظهر بشكل يعطى للطفل المظهر البنائى السليم للجسد ولكنها فى هذه الحالة سوف تظهر ولكن دون أدنى حركة متعمدة من المحرك .

إن الشكل البنائى للعروسة يختلف عن الشكل البنائى للشخصيات الأدمية أو الحيوانية والتى نلاحظها فى أعمال الفنانين التشكيليين قديما وحديثا تصويرًا ونحتًا ، "حيث نلاحظ التزام فنانى عصر النهضة الكلاسيكيين أمثال ليوناردو دافينشى ومايكل أنجلو ورافايللو بالأسس والقواعد التى سنها فنانو الإغريق والرومان لإبراز مفاتن الجسد أو قوته، فنراهم يقتدون بهم فى تطبيق المبادئ الجمالية لقانون الايدياليزم – النظرية القديمة التى كان مفهوموا قائمًا على المثالية اليونانية حيث مبادئها فى الإيقاع والانسجام والتنسيق والنظام والهدوء (الوحدة فى التنوع)" (١٥)

لقد كان الشكل عند الكلاسيكيين أكثر أهمية من الموضوع أو المضمون ، فالشكل متعلق بالصياغة الفنية وصولا بها إلى الجمال المثالى فهو غاية الفنانين الأكاديميين الكلاسيكيين من- ظهور الفنون الكلاسيكية فى القرن الخامس ق.م، إلى أن ظهرت الرومانسية ومن بعدها توالت المذاهب الأخرى التى اتجهت تدريجيًا نحو الطبيعة والحقيقة فى تصوير الموضوعات ولكنها ظلت خاضعة لأساليب المطابقة حتى ظهور الانطباعية "التأثيرية" أواخر القرن التاسع عشر.

"ومع بدايات القرن العشرين بدأ التحول الكبير من الشكل إلى المضمون بل وتغيرت رؤية الفنان التى كانت ترى الجمال فى الشكل فحسب إلى ما وراء ذلك فى المعنى المستتر والكامن وراء هذا الشكل الظاهرى، كما أصبح الموضوع هو محور اهتمام وجوهر ومضمون العمل الفنى، ولقد ترتب على هذا أن صمم الفنانون كل بطريقته الخاصة، حيث عملوا على إعادة بناء الشكل من جديد والتى تتمثل فى إبراز الصورة الابتكارية التى يتوصل إليها الفنان بطريقة وجدانية تعبر عما بداخله من أحاسيس وشعور -سواء عن طريق التبسيط كما فى أعمال سيزان، جوجان، فان جوخ التعبيرية أو عن طريق الخطوط الهندسية والتكعيب كما فى أعمال براك، بيكاسو حيث تظهر فى أحد أعماله التكعيبية لإحدى الشخصيات "كانفيلر" الإيقاعات المتنوعة للمساحات المنسجمة مع بعضها البعض بالإضافة إلى تناغم تكويناته واندماج مسطحاته ما بين الظلال والإضاءة ومع ذلك تظهر بعض التفاصيل كالعين والأنف والأذن والتى تبرز هذه الشخصية".(١٦)

لقد أصبح لكل فنان يتبع أيًا من هذه الاتجاهات أسلوبه وفكره الخاص للتعبير عما بداخله فى عمله الفنى، فنجد من قسم الجسد الآدمى إلى ثمانية من الأجزاء، بحيث يكون الرأس ٨/١ من بقية قياس أعضاء الجسم. انظر شكل رقم (٥) .

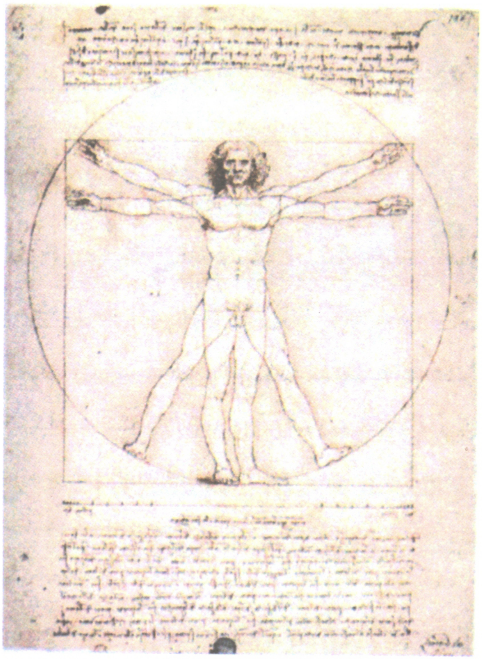
ومنهم من غير فى نسب أجساد أبطال صورهم أو منحوتاتهم كألبرتو جاكومتى الذى جعل نسبة الرأس ٩/١ من بقية أعضاء الجسم.

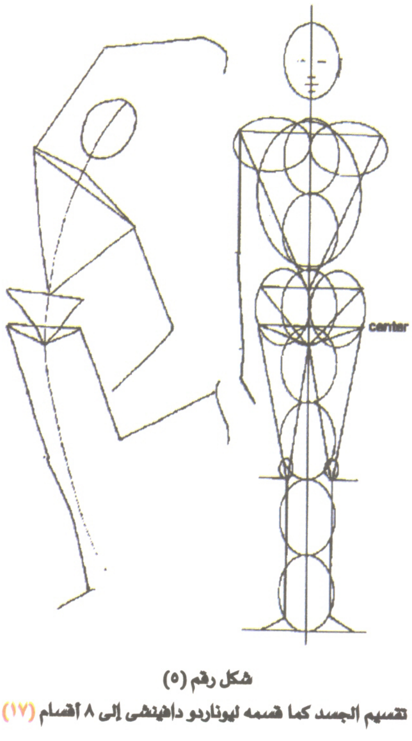
■ وفى العرائس نلاحظ على سبيل المثال أن العروسة الماريونيت غالبًا ما يكون حجم الرأس فيها ٤/١ حجم الجسد فهى الجزء

١٥- حسن محمد حسن : الأصول الجمالية للفن الحديث القاهرة دار الفكر العربى بدون تاريخ ص ٦-٨

١٦- حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلى المعاصر القاهرة دار الفكر العربى ١٩٧٩ الجزء الثانى ص ١٧ -٢٢- ٦٩ - ٧٠

الأهم فى العروسة التى يجب أن يظهر بشكل واضح كى يراها الجمهور دون عناء وهم جلوس فى الصالة، أما بالنسبة لعرائس الجوانتى فغالبًا ما يكون الرأس مناسبًا لحجم الجسد .





شكل رقم (٥)
تقسيم الجسد كما قسمه ليوناردو دافينشى إلى ٨ أقسام (١٧)

(حسب النسب الكلاسيكية للمدارس الفنية فقد تكون ٨/١ من حجم الجسم أو ربما تكون الضعف، أما العرائس المتكاملة التى يرتديها الممثل فقد تكون نسبة الرأس ضعف الحجم الطبيعى أو قد تعادل ثلاثة أضعاف الحجم الطبيعى للجسد .

إن العروسة فى تصميمها قد تحتاج إلى الاعتماد على القواعد الأساسية لبنائها بناء طبيعيًا يتقبله الطفل وهذا لا يعنى أن يطبق المصمم مثلا أسلوبًا واقعيًا بكل تفصيلاته وكأنه مستنسخ من الطبيعة وإنما ينقلها بأبسط صورها، كذلك لا يبسطها تبسيطًا مجردًا يحمل معانى ودلالات فنية معقدة يصعب على الطفل استيعابها ولا يستطيع أن يتذوقها .

غير أن هناك بعض الأساليب التى ذكرها مصطفى الرزاز وهى الأساليب المستفادة من رسوم كتب الأطفال التى يمكن الاستعانة بها فى مسرح العرائس:

- كالأسلوب التجريدى: بتجريد عناصر الطبيعة عن طريق العلاقات الشكلية البحتة وصولاً إلى الشكل المراد من الطبيعة غير أنه لا يجب أن يطرح بطريقة الدلالات الفنية المعقدة التى تفوق مستوى الطفل العقلى، فالوجه قد يشبه الكرة أو الأسطوانة أو المخروط دون الاهتمام بإظهار بعض التفاصيل كتجاعيد الوجه مثلاً .
- الأسلوب المبسط: وهو الأسلوب الذى يجمع بين الأسلوب الواقعى والطبيعى والأسلوب المجرد دون الإخلال بالشكل.
- الأسلوب الخيالى : وهو الذى يعتمد على خيال الفنان ومدى إحساسه الفنى بالأشكال عن طريق تغيير النسب والمبالغة فيها عما هو متعارف عليه فى الواقع، كظهور الأذن أو الأنف أو الفم أو البطن أو الأرداف ......إلخ بحجم كبير أو صغير عن حجمها الطبيعى، أو

17-http://en>wikipedia . Org/wiki/Body - proportions

ربما يتغير شكل العروسة البنائى فنرى شخصيات تحول وجهها كله إلى عين أو أذن واحدة كبيرة دون ظهور أى تفاصيل أخرى، كما هو الحال فى شخصيات توى ستورى.

- أسلوب الكارتون : وهو الأسلوب الذى يشبه الرسوم المتحركة وهو الأسلوب الذى يعتمد على الرسم ثنائى الأبعاد غير المجسم، فالعروسة تكون مسطحة كما فى عرائس خيال الظل.
- الأسلوب التلقائى : وهو يشبه رسوم الأطفال ولكن بمعالجتها بالحذف أو الإضافة فى إدخال بعض التعديلات كتلخيص عدد الأصابع إلى أربعة وربما ثلاثة.
- الأسلوب الزخرفى: حيث يستعين به الفنان ببعض الأشكال التى تثرى العنصر لتحقيق الإيقاع المطلوب من خلال ترديد هذة الوحدات. (١٨)

إن العروسة المسرحية تحتاج إلى التأكيد فى بعض معالمها ووضوح تفاصيلها المكونة لها ، فعلى الرغم من صغر حجم مسرح العرائس " سواء الخشبة أو منطقة الصالة" إلا أن وضوح تفاصيل العروسة المسرحية الداخلية فى بنائها من أهم الأمور التى تساعد جمهور المشاهدين من الصغار و الكبار معًا من متابعة العرض دون عناء فى الرؤية، فهى البطل الأساسى فى هذا العرض وبالتالى تحتاج إلى هذا الوضوح كبروز الأعين وحركتها أو حركة الفم أو حركة بعض الأجزاء كالرأس والأذرع والأرجل وهذا يعتمد على وضع المفصلات المسئولة عن هذه الحركة بوضع مناسب لتعطى العروسة المعقولة فى شكلها البنائى والحركى كما تحدث المصداقية لدى الأطفال عند رؤيتها على خشبة المسرح، غير أن بعض العروض المسرحية أو بعض مشاهدها قد تحتاج إلى الخيال وبالتالى لا تتطلب المعقولية فى أشكال عرائسها.

إن الشكل البنائى للعروسة المسرحية قد يختلف من نوع إلى آخر سواء كانت عرائس ماريونيت "خيوط" ، عرائس المسرح الأسود، عرائس العصى، عرائس الجوانتى "القفاز" ... إلخ فلكل منها شكل وحجم ونسب وخامات تستخدم فى التصنيع لتعطى لنا الشكل الخارجى لبناء جسم العروسة، غير أن هناك بعض القواعد والأسس التى قد تتشابه فى عمليات التنفي-وطرق استخدام الخامات المختلفة و كيفية التحريك بشكل يبدو طبيعيًا على خشبة المسرح.

عرائس الخيوط : Marrionette

هذا النوع من العرائس يتحكم فيه عدد من الخيوط . وفى بعض الأحيان تثبت فى الرأس من أعلى عصى للتحكم فى أعلى خشبة المسرح بواسطة المحرك. وتثبت هذه الخيوط فى الرأس والظهر واليدين والأذرع وذلك للتحكم فى الأذرع والجزء العلوى من الجسد" أما للتحكم فى الأرجل فتثبت الخيوط فوق الركبة. وهذه النوعية من العرائس تعد أكثر تعقيداً من حيث التحريك والتحكم عن العرائس الأخرى كعرائس الإصبع أو القفازات.

وبناء عروسة الخيوط كما هو موضح فى الشكل (٦) يتكون من :

- رأس متصل بالرقبة من الخشب ويصل ارتفاعه نحو ٥.٢ بوصة (أى ما يعادل ٢٦.٦ سم).
- منطقة الجزء العلوى من الجسد متصلة بالعنق من أعلى ومن الأذرع العلوية (المصنوعة من القماش أو الخشب) من الجانبين أما من الأسفل فمتصلة بالجزء السفلى من الجسد . ويبلغ ارتفاع الجزء العلوى من الجسد ٥.٢ بوصة (أى ما يعادل ٢٥.٦ سم) أما العرض فيبلغ ٢٥.٢ بوصة (أى ما يعادل ٧.٥ سم).

١٨- د. مصطفى الرزاز رسوم كتب الأطفال وة أدب الطفل العربى وآفاق المستقبل من ٢٠ -٢١ نوفمبر ٩٦ القاهرة دار الكتب المصرية ١٩٩٦ ص ٨ .

■ الجزء السفلى من الجسد (من الخشب) يبلغ ارتفاعه ٥.١ بوصة (أى ما يعادل ٨.٣ سم) وعرضه ٢ بوصة (أى ما يعادل ٥ سم).

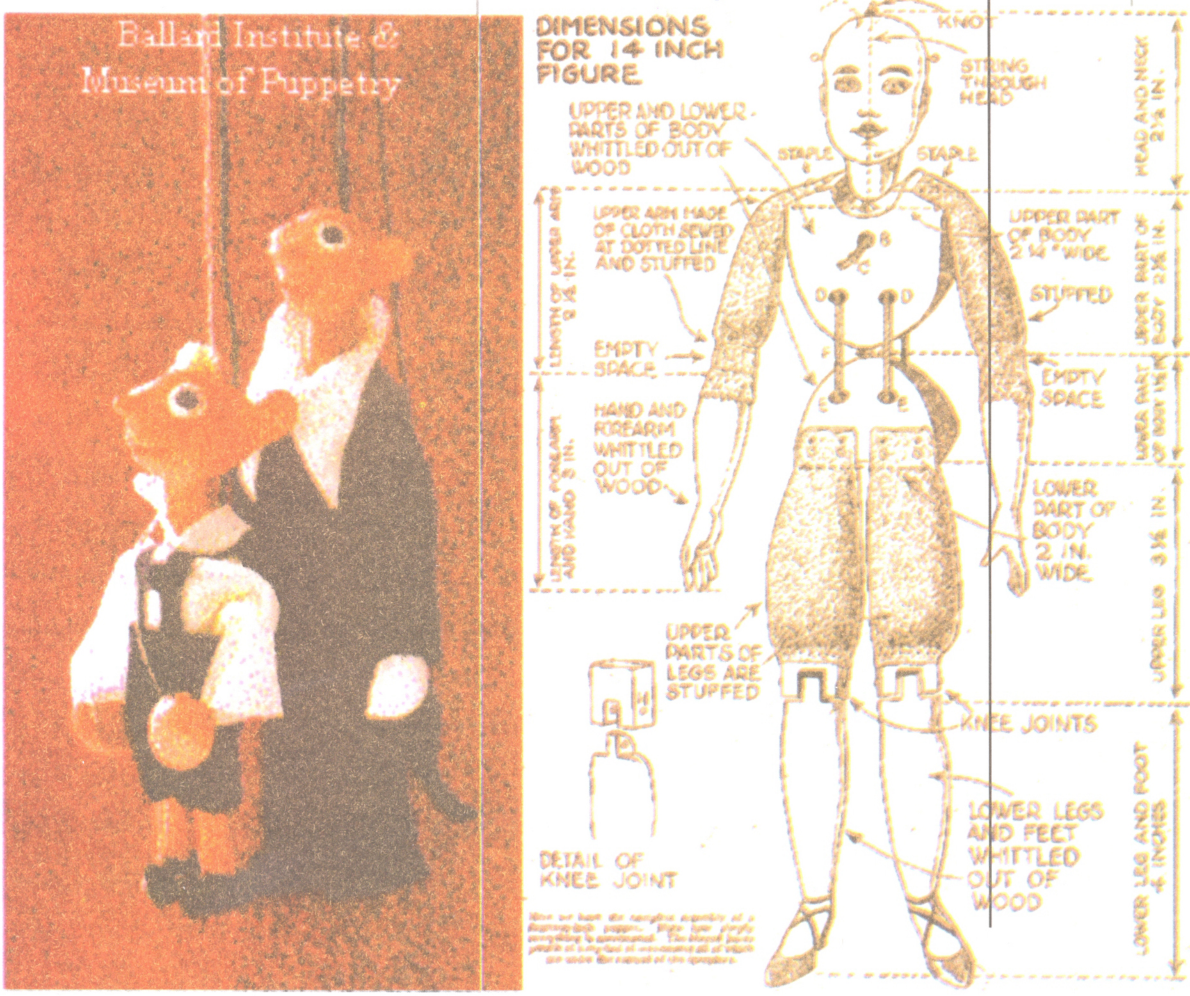
■ الأذرع السفلية مصنوعة من الخشب، ويبلغ ارتفاعها ٣ بوصة (أى ما يعادل ٦.٧ سم)، وهى متصلة مع الجزء العلوى من الأذرع المصنوعة من القماش أو الخشب والذى يصل ارتفاعه إلى ٥.٢ بوصة.

■ الأرجل وتتكون من جزأين أيضًا كالأذرع ، الجزء العلوى مصنع من الخشب أو القماش أو أى نسيج لين ويصل ارتفاعه إلى ٥.٣ بوصة أى ما يعادل ٩ سم " وهو مثبت فى الجزء السفلى من الجسد من أعلى أما من أسفل فهو مثبت فى الأرجل السفلية المصنوعة من الخشب عن طريق مفصلات يبلغ ارتفاعها ٤ بوصة (أى ما يعادل ٢.١٠ سم) لنجد أن ارتفاع عروسة الخيوط فى المجمل يصل إلى ١٤ بوصة تقريبًا أى ما يعادل تقريبًا ٣٥سم"(١٩)

وقد يصل ارتفاع العروسة إلى ٦٠ سم "عرائس الخيوط متوسطة الحجم وزنها قد يصل إلى ٨.١ كجم أما العرائس كبيرة الحجم فيصل ارتفاعها إلى ٧٦ سم وزنها إلى ٨٠.٢ كجم" (٢٠)

19-http://www.sp.uconn.edu/~wwwsfa/library publications buxton howtomake.htm#01

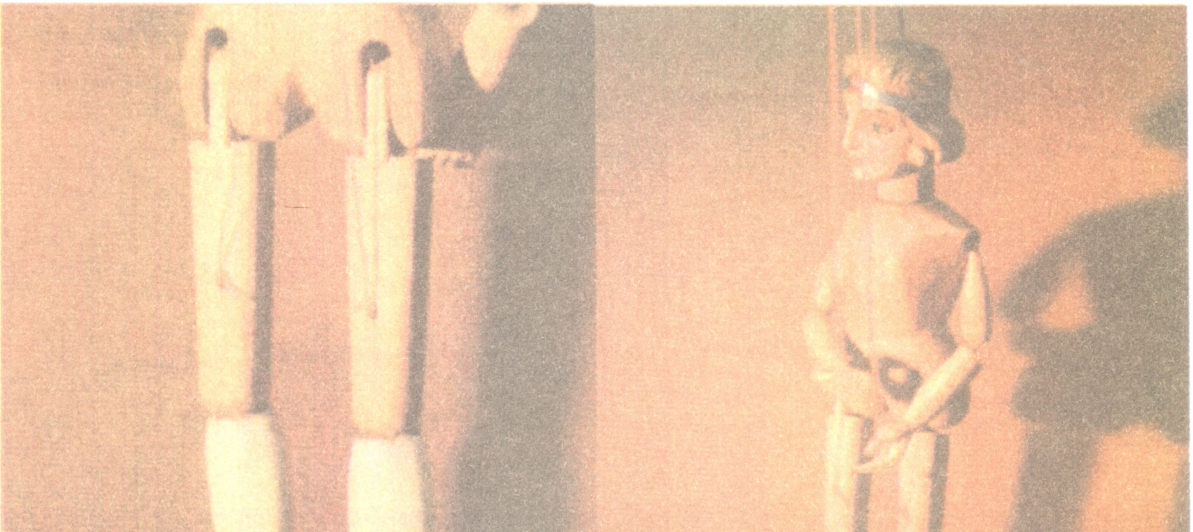
20-http://usmgl.Mail.Yahoo.com/de/launch?.Ranc=4cb10dgdbg2rl



شكل رقم (٦) أبعاد تقسيم عرائس الخيوط، عرائس الخيوط متوسطة وكبيرة الحجم hurvinek& Spebiel تشيكوسلوفاكيا.



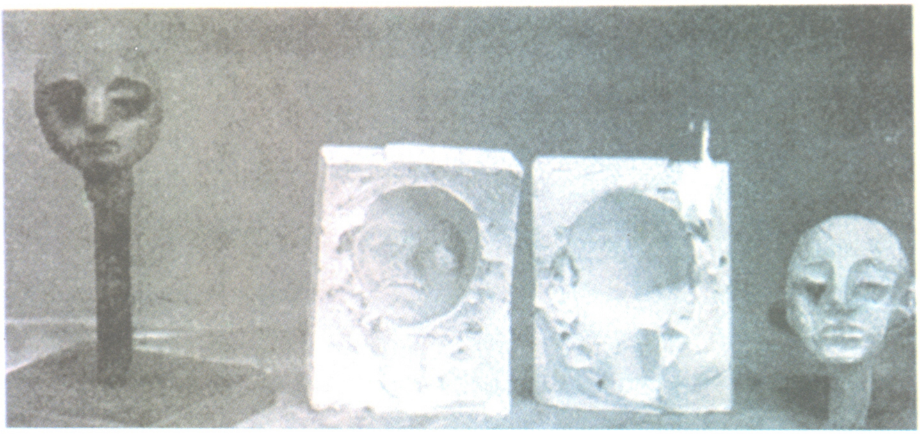
عرائس الخيوط " الماريونيت" المصنوعة من الخشب



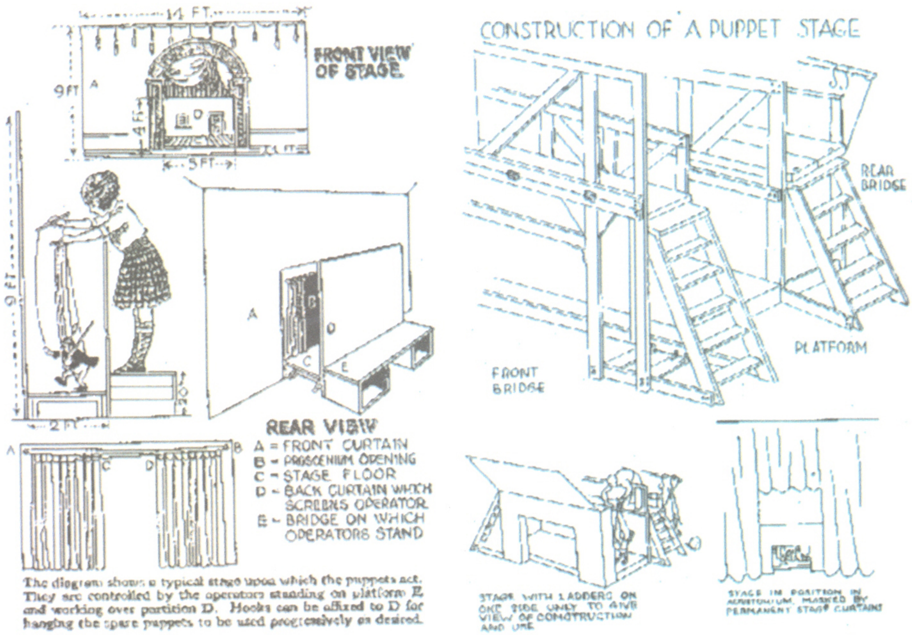
عرائس الخيوط " الماريونيت" المصنوعة من الخشب



طريقة عمل رأس عرائس الخيو " الماريونيت" من الخشب



طريقة عمل رأس عرائس االخيوط "الماريونيت" من خلال قالب يمكن أن يصب فيه الجبس أو البولى استر أو عجينة الورق (٢١)



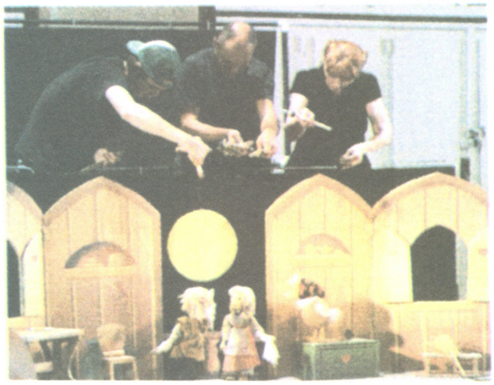
بناء مسرح الخيو "الماريونيت" يظهر فيها الجزء العلوى الخاص بالمحركين والجزء السفلى "خشبة المسرح" الخاصة بالعرائس (٢٢)

21-http://www.sp.uconn.edu/wwwsfa/library-publications - buxton - howtomake.htm#01

22-www.library_articles_scrapbook_howto_howtomake 16



مسرح الخيوط "الماريونيت" يظهر فيها الجزء العلوى الخاص بالمحركين والجزء السفلى "خشبة المسرح" الخاصة بالعرائس، شكل المناظر صورة من أحد حوائط المسرح



مسرح الخيوط "الماريونيت" يظهر فيها المحركان والعرائس على نفس المستوى "الأرض" لم يتم بعد وضع برواز تحديد المناظر لحجب المحركين عن أعين الجمهور (٢٣)

عرائس المسرح الأسود BLACK LIGHT PUPPET THEATRE

هى نوعية من العرائس تعمل على خشبة مسرح مضاءة بالأشعة فوق البنفسجية وهى أشعة لا تراها العين المجردة مباشرة. ولكنها تشع وتظهر عند سقوطها على أجسام ملونة بالألوان الفسفورية أو قد تكون مصنوعة من خامات نسيجية بيضاء (ويطبق هذا أيضًا على قطع الإكسسوارات المستخدمة حيث إن هذا النوع من العروض لا يحتاج أيضًا إلى مناظر كاملة حيث إن المناظر بحاجة إلى إضاءة لإظهارها وهذا المسرح يحتاج إلى قليل من الضوء لظهور عرائسه فى ظلمة المسرح. وهذه العرائس يقوم بتحريكها محرك يرتدى الملابس السوداء المخملية "حتى تقوم بامتصاص أى ضوء يسقط عليها ولا تعكسه" ويكون المسرح أيضًا ذا ستائر سوداء.

وتختلف أحجام هذه النوعية من العرائس فقد يصل حجمها إلى نصف حجم العرائس"كما هو الحال فى عرائس الماريونيت كبيرة الحجم"، ويتم التحكم فيها من خلال قضيب متصل بظهر العروسة أو من رأس العروسة من أعلاها أو من خلفها وذلك للتحكم فيها بشكل رأسى أو أفقى. أما الأيدى فيتم التحكم فيها من خلال خيوط أو عصى.

إن بناء عرائس المسرح الأسود تتشابه إلى حد كبير من عرائس الخيوط من حيث الشكل الخارجى أو من حيث الخامات المصنعة منها ، فقد تكون من الخشب أو الإسفنج أو عجينة الورق أو البوليستر. (٢٤)



عرائس المسرح الأسود يتم التحكم فيها من خلال قضيب مثبت فى الظهر

23- www.Wilihow.com

24-Http://blacklight.Theatre.Com/a_min_page.html

عرائس العصى ROD PUPPET THEATRE

وهى عرائس تتحكم فيها عصى أو قضبان من الخشب أو السلك المقوى ، حيث تثبت هذه بالقضبان فى الأذرع. أما الجزء السفلى من العروسة فيكون مختفيًا خلف المسرح، فالعروسة لا يرى فيها سوى الجزء العلوى ، وأحيانًا يظهر الجزء السفلى دون أن يثبت بالقضبان "أى يتحكم فيها المحرك بتحريكها، فهى دائمًا تتحرك تبعًا لتحرك الجزء العلوى من العروسة". أما الفم والرأس فقد تتحرك من خلال يد المحرك التى تكون داخل جسم العروسة كما فى دمى القفاز وقد تتحرك الرأس أيضًا كحركة الجزء السفلى من العروسة تبعًا لحركة العروسة ككل.

أما بناء عرائس العصى فتكون من الرأس المتصلة بملابس العروسة التى تشبه الجلباب التى تسمح بإدخال يد المحرك فيها والتحكم فى حركة الرأس وقد يتم التحكم فى حركة الفم أيضًا ، أما الأيدى فهى مثبتة فى عصى ومتصلة بزى العروسة

أما المسرح الخاص بدمى (العصى، الأصبع، القفاز) فيكون مستواه أعلى من مستوى الجمهور المتفرج وذلك ليخفى خلفه المحركين (٢٥)

عرائس الإصبع FINGER PUPPET

هى أصغر أنواع الدمى حجما حيث تثبت فى أصابع اليد. ونظرًا لصغر حجمها فلا يوجد فيها أجزاء متحركة كالأذرع أو الرأس التى يصل حجمها إلى حجم الليمونة الصغيرة. ويكون بناء العروسة على شكل اسطوانة تمثل جسد العروسة الذى يرتديه المحرك فى إصبعه ويتصل بهذه الاسطوانة رأس العروسة وقد يكون لها أذرع وهذه النوعية من العرائس تستخدم فى مرحلة ما قبل الدراسة (رياض الأطفال) لرواية القصص مع الأطفال الصغار. ونظرًا لصغر حجمها فإن الأطفال لا يهابونها كما فى العرائس ذات الأقنعة التى يرتديها الممثل الحقيقى أو كما فى عرائس الاحتفال (دمى الكرنفالات) أما بالنسبة للمناظر فلا حاجة لهذه النوعية من العرائس للمناظر المسرحية، فالعروسة صغيرة الحجم والطفل المشاهد فى مرحلة سنية صغيرة ولا يجب أن يشتت انتباهه بعده أشكال متحركة ومناظر ملونة ثابتة وذلك للقدرة على التركيز والاستيعاب.

عرائس القفاز -HAND OR GLOVE PUPPET

هذا النوع من العرائس يكون أكبر حجمًا من عرائس الإصبع حيث تتحكم



أشكال مختلفة من العرائس، شكل (ج) شخصية zwarteld,the musican بولندا (٣٦)

25-http://enwikipedia. Org/wiki/puppet

26-http://www.sp.uconn.edu/wwwsfa/library_history.htm

فيها اليد كاملة. حيث يتحكم أحد أصابع يد المحرك فى رأس العروسة، أما أذرع العروسة فتتحكم فيها أصابع اليد الأخرى، ويغطى اليد كاملة (٢٧)



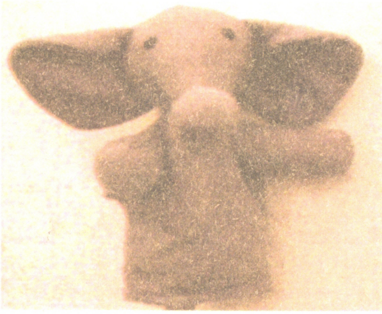
عرائس الإصبع



عرائس الكرنفالات



أشكال مختلفة من عرائس القفاز ومسرح الإصبع، مسرح القفاز، مسرح العصى (٢٨)









عرائس القفاز الصينية، ارتفاع ٢٠ بوصة مصنوعة من الخشب والملابس من الجلد والقماش (٢٩)

27-http://www.sp.uconn.edu/wwwsfa/library_publications_huxton-howto_handpuppets.htm

28-http://www.sp.uconn.edu/~wwwsfa/library _ publications - buxton -howto_handpuppets.htm

29-http://www.sp.uconn.edu/~wwwsfa/library_history.htm

عـرائس الـذراع HUMAN-ARM PUP-PET

وهذا النوع يشبه القفاز إلا أنه أكبر حجمًا إ-يحتاج إلى اثنين من محركى العرائس، حيث يضع أحد المحركين يده فى رأس العروسة ليتحكم فى تحريك رأسها وفمها، بينما المحرك الآخر يرتدى قفازات وأكمام متصلة بالعروسة لتحريك أذرعها وأحيانًا أيديها .

هذه العرائس (الأكثر تطورًا فى التصنيع) من تحريك أجفانها وعيونها من خلال خيوط داخلية تتحكم فيها يد المحرك . وبالنسبة للمسرح الخاص بعرائس الإصبع والقفاز أو الذراع فهى تشبه مسرح عرائس الأراجوز غير إنها فى مسرح القفاز أو الذراع تعتبر أكثر عرضًا منه نظرًا لأنه يمكن أن يكون هناك اثنان من المحركين للعرائس كما هناك مناظر تستخدم كخلفية عرائس القفاز أو الذراع كما هو الحال فى عروض عرائس عالم سمسم.

عرائس الماء الفيتنامية

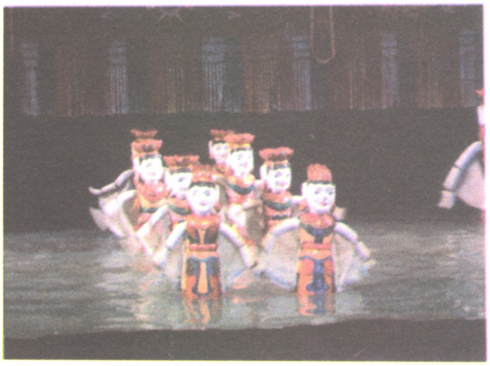
هى عرائس يتم التحكم فيها عن طريق قضبان من الخيزران الطويلة المخبأة تحت الماء لتحريك العروسة المصنوعة من الخشب، التى يصل حجمها تقريبًا إلى ٢٥ سم أما وزنها فيصل إلى ٥.١ كجم ، وتستخدم هذه العرائس نوعية معينة من المسارح (أحواض من الماء مساحتها تقريبًا ٤ أمتار مربعة) وهذه الأحواض إما أن تكون بركًا طبيعية وهذا يعنى أنها تكون مسارح ثابتة لا تتحرك فالجمهور هو الذى يذهب إليها ، أو تكون عبارة عن صهاريج قابلة للتنقل من مكان إلى آخر حيث تمتلئ هذه الأحواض بالماء لتسبح هذه العرائس على سطحها من خلال عدد من المحركين قد يصلون إلى ثمانية أفراد يقفون وراء ستار (حاجز) من الخيزران يشبه واجهة المعبد الذى يعتبر فى حد ذاته خلفية للعرائس. (٣٠)

30-http://.Wikipedia.org/wiki/water puppet

31-http://.Wikipedia.org/wiki/water puppet



عرائس الذراع (عالم سمسم) أما الطائر فهو عروسة متكاملة ذات قناع وزى يرتديه الممثل الحقيقى



عرائس الماء الفيتنامية



الفرقة الموسيقية المصاحبة لعروض العرائس الفيتنامية (٣١)

العرائس المتكاملة ذات الأقنعة التى يرتديها الممثل

وهى عرائس الحجم ذات قناع يرتديه الممثل الحقيقى كما يرتدى الزى الخاص بهذه العروسة وهذه العرائس قد تكون لأشكال آدمية أو حيوانية أو طيور . فمثلا فى عروسة الطائر الكبير فى عالم سمسم الذى يصل إلى ٨ أقدم تقريبًا أى ما يعادل ٢٤٠ سم.

فنجد أن اليد اليمنى للممثل يرفعها إلى أعلى لتمتد فوق رأسه وذلك لتشغيل رأس ورقبة وفم العروسة، أما اليد اليسرى للمثل فتكون فى وضعها الطبيعى ليحرك من خلالها جناح الطائر الأيسر أما جناحه الأيمن فهو محشو بالقماش أو الإسفنج ومشدود من طرفه بخيط سنارة ومار من خلال حلقة معلقة أسفل عنق الطائر وصولا إلى اليد اليسرى للطائر التى تتحكم فيها يد الممثل اليسرى. (٣٢)





العرائس المتكاملة ذات الأقنعة التى يرتديها الممثل

إن العروسة بما تحمله من ملامح وصفات تظهر على وجهها من "الطبيعة، الشر، القوة، الضعف، القبح، الجمال، الخير... إلخ " يتعين على المصمم تبنى إحدى هذه الصفات ومراعاتها فى تصميمه حيث يختار إحداها ثم يصوغها فى تصميمه كمعادل تشكيلى يؤكده من خلال خطوطه ومساحاته وكتله وألوانه التى تظهر إما ناعمة لينة أو تظهر حادة قوية أو خشنة.

وبالتالى كلما زادت القدرة على صياغة هذه المعالجات التشكيلية المتنوعة فى تصميم العروسة (ذات الشكل الإنسانى أو الحيوانى أو النباتى) كان العنصر البنائى غنيًا بهذه المعالجات والصيغ التى تحمل العديد من القيم المجازية التى تتكامل مع المقومات التشكيلية.

فالإبداع فى تصميم وتنفي-العروسة يتجسد بقابليتها كعمل فنى لاستخدام الأسلوب المرئى لكشف أبعاده غير المرئية وذلك بالقابلية على إظهار جوهر روح الشخصية المصممة أو المنفذة وهذا ما يعرف بمفهوم الخلق والإبداع. وهذا ما يقوم الممثل الحقيقى بإبرازه من خلال تعبيرات وجهه أو جسده أو من خلال صوته أو ملابسه واكسسواراته التى يستخدمها لتوضيح وإظهار معالم شخصيته وإبراز ملامحها.

إن مفهوم الابتكار والإبداع هو إعادة التأكيد على فكرة أو شكل معروف أو استلهام أسلوب ولكن بمعالجة وصياغة جديدة لتحقيق التكامل بين عناصر العمل المتشابهة للحصول على المنتج الكلى فى النهاية ، بحيث يكون مختلفًا عن المدخلات الجزئية الداخلة فى تكوينه (٣٣)

مفهوم العروسة قديمًا وحديثًا

لقد تطورت أشكال العرائس على مر العصور وحتى اليوم. واستنادا إلى المخطوطات والوثائق فإن بعض القبائل الهندية القديمة (القرن السادس الميلادى) قد مارست طقوسها فى الرقص وعروض العرائس الخشبية، حيث تعود الكتابات الأولى فى مسرح العرائس إلى

32-http://.Wikipedia.org/wiki/big- bird

33-www.Summereon.net/656.html

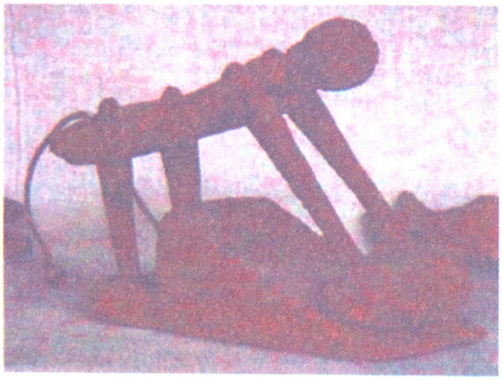
الأسطورتين ماها بهاراتا وراميانا اللتين ارتبطتا بالتعليم الدينى، لذلك كان هذا الفن يهم الكبار والأطفال معا حيث كانت تشير إلى الطقوس والمعلومات الدينية المتبعة فى ذلك الوقت فى الهند داخل المعابد. حتى أن الكنيسة استعملت فى فترة من فترات العصور الوسطى (بدايات ظهور المسيحية) هذا المسرح الذى يعتمد على الدمى لنفس الهدف.

أما فى مجتمعنا العربى فقد ابتعد كل البعد عن الصفة الدينية غير أنه ارتبط عنده مسرح الدمى بالهدف التعليمى التربوى والترفيهى (٣٤)

إن مصطلح دمية كما وصفها المستشرق الألمانى الشهير ريتشارد باسكيل " paschal " فى اللغة الهندية القديمة كلمة تعنى الطفلة الصغيرة" puttalika puttali & Duhtrika putarika وفى اللاتينية تعنى أيضًا الطفلة " pupula " و منها اشتقت الكلمة الفرنسية " poupee العروسة " وفى كثير من اللغات الأوروبية تقاربت معنى كلمة دمية كتابة ونطقًا، ففى الانجليزية puppel وفى الإيطالية Bambola وتعد العرائس من أقدم أشكال العروض، حيث يزعم بعض المؤرخين أنها ظهرت فى وقت ما قبل التاريخ، وهناك بعض الأدلة تثبت أنها ظهرت فى مصر القديمة نحو سنة ٢٠٠٠ ق.م ، فهناك دمية من الخشب لسيدة تعجن الخبز ، كما ظهرت بعض العرائس المصنوعة من الطين والعاج فى المقابر المصرية القديمة يتم التحكم فيها من خلال خيوط، كما فى الحضارات الأخرى كاليونانية والرومانية ولكن فى صورة لعبة الأطفال، أو ربما استخدمت فى طقوس دينية أخرى خاصة بالدفن أو العبادات. ففى اليونان تم العثور فى كتابات زينيفون xenophon يرجع تاريخها إلى ٤٢٢ ق.م. إن معنى كلمة دمية هى Neurospasta وتعنى سحب الخيوط ? String pulling كما قدمت إلياذة هوميروس والأوديسة باستخدام العرائس (٣٥)



تمثال الراقصين - مصر - المملكة الوسطى الأسرة ١٢ يتحرك من خلال سحب الحبال ارتفاع التمثال ٧,٨ سم -متحف متروبوليتان للفنون - نيويورك -أمريكا (٣٦)



تمثال عاجنة الخبز -مصر ٢٠٠٠ ق.م يتحرك من خلال سحب الحبال (٣٧)

كما ذكرت العرائس فى وقت مبكر من الأدب وذلك بعد غزو الإسكندر الأكبر للهند عام ٣٢٦ ق.م وتأسيس المستوطنات اليونانية شمال غربى الهند، حيث تعرفوا على تقاليد المسرح الهندى السنسكريتية الكلاسيكية والملاحم والأساطير الدينية كالماهابهارتا والرامايانا. (٣٨)

لقد تعرفت أغلب الحضارات على فن العرائس والراجح أنها ظهرت بشكل تلقائى لدى جميع الحضارات باستثناء بعض الأنواع كالعرائس المائية التى ظهرت فى فيتنام وعرائس خيال الظل الصينية. (٣٩)

عرائس الماء الفيتنامية

وهو تقليد يعود تاريخه إلى القرن العاشر

34- www. Taifthwater. Com/modules.php

35-http://en.wikipedia. org\wiki\puppet.

36-http://www.Sagecraft.com\puppetry\definitions\historical\index.html.

37- Ibde.

38-http://www.Sagecraft.com\puppetry\definitions\historical\index.html.

39-www.Al-khashaba. com

عندما نشأت فى دلتا النهر الأحمر شمال فيتنام، وتصنع العرائس من الخشب وتثبت بقضيب بحيث يستطيع محرك العرائس السيطرة عليها، وتتم هذه العروض فى البرك المائية الطبيعية أو عمل صهاريج قابلة للتنقل من مكان إلى آخر حيث تصل مساحتها إلى حوالى ٤ أمتار مربعة، وقد يصل عدد محركى هذه العرائس إلى نحو ثمانية أفراد ، حيث يقفون وراء ستار من الخيزران "للاختباء عن أعين المشاهدين " هذا الستار يشبه المعبد الذى يعد كمنظر تتحرك أمامه العرائس، ويتم التحكم فى هذه العرائس من خلال قضبان الخيزران الطويلة المخبأة تحت الماء لتحريك العروسة. وهناك أوركسترا موسيقية تقوم بالعزف والغناء مستخدمة الآلات الموسيقية كالبراميل الخشبية والأجراس والأبواق والمزامير.

ومن الموضوعات التى تقدمها هذه العروض التمثيليات الفولكلورية الفيتنامية، القصص الشعبية، ليالى الحصاد، صيد الأسماك، الأساطير القديمة. (٤٠)

أما عرائس خيال الظل فقد جاءت من الصين مع المغول الذين احتلوا العراق، ثم انتقل هذا الفن إلى مصر على يد " الحكيم شمس الدين بن محمد بن دانيال الخزاعى الموصلى" الذى استوطن القاهرة ومنها انتقل إلى تركيا عام ١٥١٧ على يد السلطان سليم الأول ثم انتشر بعد ذلك هذا النوع من الفنون إلى أنحاء أوروبا. (٤١)

لقد ارتبطت العرائس فى ذلك الوقت بأعمال السحر وتحضير الأرواح وكوسيط بين الأحياء " من الأبناء" والأموات" من الأجداد" فظهرت الدمى ثنائية الأبعاد" التى تشبه إلى حد كبير دمى خيال الظل" ذات أشكال بدائية بسيطة وصغيرة الحجم كما لا توجد فيها مفصلات لحركة الأيدى والأرجل والرأس وذلك حوالى عام ٣٦٦ ق.م حيث ظهر هذا النوع من الدمى فى الهند وقام بتقديمها السحرة المتجولون من قرية إلى أخرى حاملين معهم الستار الذى يحجبهم والذى يعرضون عليه ظلال عرائسهم، فالستارة قطعة من القماش الأبيض المشدود على حاملين، كما استعانوا بإضاءة مصابيح الزيت لتلقى بظلال هذه الدمى على الستار، ولكن هذه المصابيح كانت عادة ما تسبب الحرائق ، هذه الدمى كانت مصنوعة من قطعة واحدة من جلد الماعز، والمدبوغة بأصباغ ملونة لإنتاج ظلال ملونة أمام مرأى ومسمع من الجمهور الجالس أمام الراوى، والذى يقوم بدور التعليق على ما يقدمه مساعدوه" المحركون خلف الشاشة" وأحيانًا يقوم بالغناء، أو أن تكون هناك فرقة للغناء. أما عن العرائس فإنها تتحرك عن طريق عصى من الخيزران.

وفى نحو ١٠٠ م انتشر هذا النوع من الفنون سواء فى الدراما المسرحية أو طريقة الأداء أو شكل المسرح فى كثير من البلاد المجاورة كجاوه ومالى وماليزيا. وفى أندونيسيا ظهرت العرائس أكثر دقة "من عرائس الظل الهندية" فى التصميم والتنفي-والألوان كما أنها فى الحجم (يصل حجمها من ١٢٠ -١٥٠ سم) وهى مصنوعة من جلد الغزال، ويؤدى كبر حجمها هذا إلى كبر الشاشة التى تعرض عليها حيث تصل ما بين ٢١٠ -٣٠٠ سم. وتتحرك من خلال قضبان من الخيزران بشكل رأسى مع العروسة حيث تثبت واحدة فى الرأس واثنتان فى الذراع أما الأرجل فتترك حرة الحركة ، حيث إنها متصلة مع الجسد عن طريق مفصلات وعادة ما تظهر فى هذه الفرق أعضاء من النساء المحركات والمغنيات، أما الفرقة الموسيقية المصاحبة فتتكون من قارعى الطبول. وغالبًا ما يلاحظ على الشاشة فصل الشخصيات الخيرة على يمين الشاشة أما الأشرار فعلى يسارها. وغالبًا ما ترتفع الشاشة فوق مستوى الأرض حوالى ٤٠ سم (أى تصل إلى

40-http://en.wikipedia.org\wiki\water_puppet.

41-www.Annabaa.org/nbahome/nba74/masrah.htm.

مستوى أسفل ركبة المحرك بقليل) ومعظم هذه المسرحيات تستمد مادتها الدرامية من الأساطير الدينية القديمة وخاصة المهابهاراتا والراماياتا ويمتاز محرك العرائس بخفة حركته ولياقته البدنية حيث يقوم بالرقص أثناء العرض كما يقوم بوضع أجراس على كاحليه لعمل أصوات عند حركته. وفى اندونيسيا عرف هذا النوع من عرائس الظل باسم عرائس" وايانج كوليت -way-ang kulit "والتى يصل ارتفاعها نحو ٦٠ سم وهى مصنوعة من الجلد، ثم يتم الحفر عليه وتلوينه بالأصباغ أو يطلى بالذهب . أما العرائس الجاوية (نسبة لجزيرة جاوه) فإن المحرك "دالانج" يقوم بعرض عرائسه على مدار اليوم الكامل كاحتفالية. حيث يعتبر هو الوسيط بين الروح و العرائس والجمهور المتفرج الذى يجلس على الأرض. أما خلف المحرك فتظهر الفرقة الموسيقية والمغنون.(٤٢)

ثم أخذت هذه العرائس WAYANGفى التطور بشكلها الجديد KULIT WAYANG الإندونيسية ذات الأبعاد المجسمة للعروسة والمصنوعة من جذوع وسيقان الموز بدلا من الجلد . ولكن هذه النوعية من عروض العرائس لم تكن تحتاج إلى وجود الشاشة وأحيانًا ظهرت هذه العرائس المجسمة من خلال وجود فتحة مربعة فى الشاشة تقوم من خلالها العروسة بالظهور أمام الجمهور وبهذا حدث التطور فى مسرح العرائس الأندونيسى ، غير أن التطور لم يشمل الدراما المقدمة حيث إنه اعتمد على الأساطير الهندوسية فى تقديم عروضه والتى هى أساس عروض خيال الظل الهندية.

أما عن طرق تثبيت العروسة فكانت تثبت بعصى رفيعة من البامبو من منطقة الكف لتساعد على حركة اليدين أما الأرجل فكانت ثابتة غير متحركة غير أنه كان يثبت فيها عصى واحدة من البامبو من أحد طرفى الأرجل اليمنى أو اليسرى وذلك لحركة الجسد كله دفعة واحدة لقد تشابهت عرائس (وايانج كوليت) الأندونيسية مع نظيرتها الهندية كما تشابهت من ناحية الشكل أيضًا مع العرائس البالية (جزر بالى) وبقيت على هذا النحو إلى أن تأثرت بالإسلام نحو عام ١٤٠٠ م.

(فى العصور الوسطى استعانت الكنيسة المسيحية بالعرائس لنشر الدين المسيحى بين المصلين فكانت تعرض قصصًا من الإنجيل وقصص القديسين. ومن المعتقد أن مصطلح

42-http://www.Sagecraft.com\puppetry\definitions\historical\index.html.

4'3'2'1http://www.sp.usonn.edu/~wwwsfa/library_history.htm



(٢،١) عرائس خيال الظل الجاوية (جزيرة جاوة) وايانج بوروا وجيدون purwa,gedon ثنائية الأبعاد. أما النوع الثالث وايانج كليتيك klitik المجسمة ثلاثية الأبعاد. (٣) عرائس خيال الظل التايلاندية. (٤) عرائس بالى المجسمة وايانج كوليت ذات العصى من البامبو والرأس من الخشب

الدمى المتحركة بالخيوط قد ظهرت تقريبًا عام ١٦٠٠ حيث دمية السيدة مريم العذراء "MARY DOLL" وباستخدام هذه الدمى فى عروض الكوميديا ظهر منشور من الكنيسة بمنع عروض العرائس داخل الكنيسة ومن هنا خرجت عروض العرائس خارج الكنيسة لتصبح عروضًا أكثر كوميدية وتهريجًا كما استعانت -فى بعض الأحيان -الكوميديا الإيطالية COMMEDLA DELLARTE بهذا الشكل من أشكال المسرح فى عروضها المسرحية وأحيانًا أيضًا استخدمت هذه العرائس بدلا من الممثلين الحقيقيين فى أعمال شكسبير.

وفى المملكة المتحدة أوائل القرن العشرين أسس (إيريك برامال BRAMMALL) أول مسرح لدمى الخيوط والذى سمى مسرح دمى المهرج The Harleguin Puppet Theatre على البحر شمال ويلز عام ١٩٥٨.

وفى سالزبورج عام ١٩١٣ أنشأ الأستا-أنطون أيشر Aichere مسرح دمى الخيوط كما أسس أيضًا مسرح الدمى المتحركة فى ميونيخ بألمانيا عام ١٨٥٥ وهو اليوم تحت إشراف حفيدته جريتيل Cretel Aicger.

وفى عام ١٩٤٠ اشتهرت شخصيات عرائسية (دمى الخيوط) كشخصية بينوكيو وديزنى وبارتفاع شعبية التليفزيون ظهرت شخصية عرائسية أخرى كانت تعرض كل صباح من خلال التليفزيون وهى شخصية دودى (دمى خيوط).

وفى عام ١٩٦٠ قدم جيرى آندرسون مع زوجته سيلفيا آندرسون سلسلة من عروض فايربول StringrayXls التى قامت بدور زائد فى الجمع بين تقنية تحريك الدمى والإلكترونيات والتى تسمح بالتحكم لاسلكيا فى تحريك الفم لهذه الدمى وهذه التقنية أخذت براءة الاختراع وعرفت باسم SUPERMARIONATION . (٤٣)

كركوز (ألوك إيرسن):

تعنى كلمة كركوز صاحب العين السوداء وهو بطل من أبطال عرائس الظل التركية والتى استخدمت للترفيه والترويح على الجماهير الأتراك.

وقد ظهرت هذه العروسة لأول مرة أيام السلطان العثمانى سليم الأول (١٥١٢- ١٥٢٠) (فى مصر وفى خلال (القرن ١٧ و ١٩) استمرت عروض الكركوز فى القصر العثمانى ومنازل علية القوم والمقاهى لاسيما خلال شهر رمضان وشخصية كركوز هى أسطورة حقيقية عاشت فى عهد أورهان بك (١٣٢٤- ١٣٦٠) وهى شخصية تمتاز بروح الدعابة وسرعة البديهة. كما أنه يمثل شخصية رجل الشارع الأمى العادى ويعتبر من الشخصيات الجديرة بالثقة وعادة ما يكون عاطلاً عن العمل كما أنه فضولى وألفاظه النابية وهذا يشبه نظيره الأوربى بانش حتى فى تعامله مع الشخصيات الأخرى حيث يلجأ إلى العنف والضرب.

أما بالنسبة لدمى الظل التركية فإنها كانت تشبه نظيرتها الهندية والإندونيسية والجاوية ... إلخ من الخامات فهى أيضًا من جلود الجمال "حيث كانت تكحت الجلود بآلة حادة إلى أن تصبح رقيقة وشفافة لتستقبل ألوان الصبغات وتلقى بظلالها الملونة على الشاشة"، أو كانت تصنع من حوافر الحيوانات (الجاموس، الأبقار) حيث كانت تغلى على النار مع الماء إلى أن تنتج مادة لزجة" مادة صمغية" ثم تصب فى قالب وتفرد ثم تترك فى الشمس إلى أن تجف فتظهر شفافة أيضًا قابلة للتلوين و أيضًا استخدمت الإضاءة الخلفية لتعكس ظلال هذه العرائس على الستار شاشة تتراوح أبعادها ما بين (٣٢ م) وتكون الإضاءة من خلال الشموع أو مصابيح النفط. وتلون من

43-Http://en.wikipedia.org/wiki/Marionette.

صبغات الخضروات أو النباتات أو الصبغات الترابية حتى تعطى الظلال الملونة أما بالنسبة للمفاصل فكانت تصنع من أمعاء الحيوانات كرباط يصل بين الأجزاء المتحركة من الجسم كالكتف والذراع أو الجزء العلوى من الجسد والرأس وكان المحرك قادرًا على تحريك عروستين فى وقت واحد، وعادة ما كانت أبعاد العرائس تتراوح ما بين (٢٤- ٣٢ سم) ، (متوسط حجم العروسة حوالى ٣٠ سم) وهناك شخصيات تتفاوت أبعادها تبعا لدورها فى العرض فشخصية القزم كانت تصل إلى ٢٠ سم أما أطول الشخصيات فيصل ارتفاعه إلى ٥٧ سم . (٤٤)

كما ظهرت شخصيات أخرى بجانب شخصية كركوز وهى شخصية السكير حيث كان يحمل زجاجة النبيذ، شخصية مدمن الأفيون، القزم غريب الأطوار، المبذر، شخصية العربى وهو إما متسول أو بائع حلوى ولا يعرف اللغة التركية، المرأة السوداء الخامة، شخصية الألبانية، شخصية الحارس، شخصية يونانية عادة ما يكون طبيبًا، واليهودى عادة ما يكون تاجر خردة، وشخصية الفارس الذى يقرأ الشعر.

وهناك محرك واحد لهذه العرائس ومساعده الذى يقوم بتثبيت بعض العرائس على جوانب المسرح أو رفع الستار. أما بالنسبة للأغانى فكانت تؤدى من خلال عضو آخر من أعضاء الفريق يعرف بإسم (يارداك (YARDAKوالذى كان يستعين بالدف وقد اعتبر خيال الظل والكركوز من أكثر الألعاب شعبية فى تركيا التى استهوت الكبار والصغار إلى أن ظهرت السينما والإذاعة. (٤٥)

كما انتشر فن الأراجوز الذى لم تكون عروضه للترفيه والمتعة فقط وإنما كانت ذات دوافع سياسية واجتماعية بحيث تعرض هذه المواقف من خلال شخصية الأراجوز ذى الصوت المميز وبقية الشخصيات الأخرى وخاصة فى شوارع مدينة نابولى (وجزيرة صقلية) كشكل من أشكال المسرح المتجول ولكن هذا الفن بدأ فى الاحتفال تدريجيا فى سبعينيات القرن الماضى ولم يبق من لاعبيه سوى القليل أمثال "برونو ليون" الذى تتلم-على يد نونريو زامبيلا عام ١٩٧٨ وسلفاتور جاتو وماريا إمبرانريس . (٤٦)

وبظهور فن القراقوز فى مصر أدى ذلك إلى انكماش دور تمثيليات خيال الظل ولكن سرعان ما اندثر هذا الفن أيضًا ، فلقد كان مقدمو هذا النوع من الفنون والقائمون عليه من الفنانين الجائلين قليلى الثقافة والإمكانات المادية ثم تلا فن القراقوز ظهور المسرح الشعرى الغنائى " كذلك ظهر نوع آخر من فنون المخايلة وهو صندوق الدنيا أو صندوق الفرجة بحيث كان المشاهد يرى ما بداخله من صور ثابتة يقوم اللاعب بتحريكها من الخارج من خلال لولب ، حيث يتحرك شريط الصور من اليمين إلى اليسار وأثناء هذه الحركة يقوم اللاعب بسرد أحداث هذه القصة . (٤٧)

لقد تعددت فنون المخايلة وإن اختلفت صورها "فهى مظاهر متنوعة لفن واحد يقوم أساسا على الاستعانة بالدمية أو الشكل أو الصورة لتقديم أول أعمال مسرحية عرفتها المنطقة العربية (..) بديلا للتشخيص الذى يقوم به ممثلون من البشر وليصبح البطل المسرحى الحقيقى وراء هذه العروض هو الممثل الفرد الذى يستأثر بالحكى أو تقليد أصوات الشخصيات كلها فكأن هذه الفنون تطوير لدور الحكواتي والمغنى الشعبى وشاعر الربابة بالإضافة إلى وسائل الإيضاح أو التجسيد أو المخايلة" . (٤٨)

وفى النصف الثانى من القرن العشرين حدث

44-http://wwwikavagoz.Net/English/puppet theatre.htm.

45-www.armory.Com/%lessahin/articles/article6. Html.

٤٦- برونوليون : حرامى المهنة أو صوت الاراجوز إحياء أجساد غريبة مسرح العرائس، الدمى والجمادات ، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تحرير سيلفيا بريندينال ترجمة أ.د. حامد أحمد غانم، مراجعة أ.د. مجدى أحمد مصطفى، القاهرة مطابع المجلس الأعلى للآثار ٢٠٠٧ ص ٥١- ٥٧

47- Prof. Mbd Elsalam Folkl in the Memeluke and ottoman Eras Egyptian folk Arts cairo Ministy of information,state information service ELAhram commercial presses withot date P. 35,36 No.of page 204.

التحول فى مسرح الطفل حيث بدأت عروض أول مسرحية عرائس "الشاطر حسن" حيث قام بتنفي-هذا المشروع خبراء من رومانيا لقد كان العمل فى البداية يتم فى إحدى صالات دار الأوبرا حتى تم افتتاح المبنى المخصص للعرض عام ١٩٤٦ ?وهو العام الذى انتهى فيه دور الخبراء الأجانب وأصبح مسرح العرائس مصريًا تمامًا.

لقد قدم مسرح العرائس المصرى من-عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٦٢ عددًا من المسرحيات الخيطية "الماريونيت" حيث قدمت مسرحية الشاطر حسن عام ١٩٥٩ والليلة الكبيرة، عقلة الصباع، بنت السلطان عام ١٩٦٠.

وفى عام ١٩٦٣ تأسست فرقة عرائس القفاز

لقد أمكن لمسرح العرائس فى الفترة من ١٩٥٩ حتى ١٩٧٩ أن يكون جيلا من العاملين بمسرح العرائس رسما وديكورًا وإعدادا وتمثيلا وإخراجًا . (٥٠)

مما سبق نستطيع أن نؤكد على أن مسرح العرائس يتميز بأنه يقدم المتعة والمعلومة معا فى آن وأحد ، فهو من أهم الوسائل التربوية والترفيهية لتنمية قدرات الطفل العقلية، كما تعد الأقرب تأثيرا عليه من الوسائل الثقافية الأخرى ، وذلك بالاستعانة بالعروسة ذات الألوان والأشكال وطرق التحريك المختلفة فى هذا الفراغ المسرحى الخاص بها، وتصنيعها المتقن، كذلك التقنيات المتعددة فى تقديم العروض ذات المضامين التربوية والتعليمية فى حلتها الدرامية والتى يتلقاها الطفل وكأنها " حدوتة" كالتى يستمع إليها

٤٨- فاروق خورشيد : الموروث الشعبى، القاهر، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ٢٢١.

أو القوة الخ.

وقد يحدث أكثر من ذلك فهو يصدقها وقد يندمج معها ويتوحد فى شخصها فيقول إنه هو تلك الشخصية التى يراها أمامه.

إن تصميم شكل الشخصية العرائسية يرتبط ارتباطا وثيقا مع مواصفات هذه العروسة كما يقدمها المؤلف ، فهناك عروسة توصف بالطيبة أو الشر أو الجشع أو المكر والخبث أو البلاهة وهكذا بالإضافة إلى الاهتمام والتعرف على احتياجات الطفل التشكيلية والنفسية والفنية ومديى تأثيره بهذه الاحتياجات وما تعكسه على الشكل النهائى لتصميم العروسة أو الديكور أو الملابس أو الإضاءة الخاصة بهذا العرض المسرحى.

ومن هذه الصفات يظهر الشكل البنائى للعروسة "وجها وجسدا" فوجه العروسة هو أهم الأجزاء التى يجب على المصمم مراعاته لتأكيد ملامح الشخصية هذا بالإضافة إلى الاهتمام بعدة عناصر كالمبالغة، والتبسيط، والتسطيح فى الوجه والجسد معا لتأخ-العروسة أشكالا غريبة توحى بالخيال أو الغرابة أو عدم الألفة فقد تكون شخصيات خيالية مغايرة للواقع ، وقد تكون ليس لها أساس فى الواقع ولكنها صممت بهذا الشكل لجذب جمهور المشاهدين إليها من الأطفال والكبار أيضًا (شكلاً ولونًا وخامة) ليبدأ التفكير والاستيعاب ، بعد ذلك يأتى القرار بالقبول أو الرفض.

فإذا كانت هذه الأشكال لشخصية البطل فالطفل سيتقبله حتى ولو كانت هناك مغايرة للواقع، وقد تتحقق لديه المفارقة المضحكة، ولكنه سوف يستفسر بعد ذلك لماذا شكل البطل بهذه الصورة ، وهو بالتالى يرفض شكل الشرير أو القبيح "عدو البطل".

والعروسة إما أن تكون ثنائية أو ثلاثية الأبعاد فالعرائس ثنائية الأبعاد ذات الطول وذات والعرض " المسطحة" تستخدم فى مسرح خيال الظل والذى يعتمد على خيال الظل الساقط من العروسة على الشاشة البيضاء المضاءة من الخلف وهذه الخيالات التى تسقط من هذه الأشكال المتحركة" عرائس" -من عصى رفيعة من الخشب أو السلك -نتيجة سقوط الضوء عليها قد تكون رمادية اللون، حيث تكون مصنوعة من خامة الكارتون أو الجلد المقوى" والعروسة فى هذه الحالة تكون مسمطة " ، أما إذا أحدثت ثقوب أو فتحات صغيرة فى هذه الأشكال "العرائس" ووضعت خلف هذه الثقوبًا أو الفتحات قطع من الجيلاتين الملون فإن العروسة ستعطى خيالات ملونة عند سقوط الضوء عليها.

أما العرائس ثلاثية الأبعاد " طول ، عرض، ارتفاع " فهى كعرائس " ماريونيت، جوانتى، عصى، مسرح أسود، قراقوز، أقنعة عرائس متكاملة يرتديها الممثل"

إن لمسرح العرائس أشكالاً كثيرة سواء فى أشكال عرائسه، أو فى طرق تحريكها وعرضها على خشبة المسرح، والتى تختلف بدورها من مسرح إلى آخر.

كذلك فهناك اختلاف فى طرق عرض خلفياتها والديكور المحيط بها وطريقة توزيعه وتثبيته وإضاءته فى المسرح.

والهدف الأساسى لمسرح العرائس الذى يعتبر شكلاً من الأشكال المسرحية، خاصة لمسرح الطفل هو هدف تربوى، تعليمى، ترفيهى، بناء لشخصية الطفل وتنمية لعقله وإدراكه الخ.

ولهذا يجدر الاهتمام ببناء أجيال جديدة مثل هذه النوعية من العروض (دراما، تصميم وتنفي- عرائسها المختلفة، طرق تحريكها، الأداء الخاص بها الديكور، الإضاءة الخ ، أسوة بالجامعات الأوربية المتخصصة فى الدراما والفنون والتى

تقوم بتدريس فن العرائس كمادة أساسية لطلابها كما فى ألمانيا والتشيك وسلوفاكيا) والتى بدأ بعض منها فى الاختفاء تدريجيًا كمسرح الأراجوز وخيال الظل ، وخاصة بعد ظهور وسائل ترفيهية وتعليمية أخرى كالسينما والتليفزيون وألعاب الفيديو جيم والكمبيوتر، رغم أن مثل هذه العروض كانت بمثابة الطريقة الأساسية فى التواصل ونقل الثقافة والفن والترفيه والسياسة إلى الجمهور. وباعتبار أن العروسة من أهم الأشكال التى تشد انتباه الأطفال إليها ، وبالتالى كانت عروضها قادرة على توصيل المعلومة إليهم بسهولة ويسر. وعليه أيضًا يراعى فى تنفي- مسارحه صغيرة الحجم وقليلة التكلفة -مقارنة بالمسارح التقليدية الأخرى -أن تكون قابلة للفك والتركيب والتنقل من مكان إلى آخر وذلك لنقل مثل هذه العروض إلى القرى والنجوع والتى لا توجد بها هذه المسارح.

فمن خلال كل شكل من أشكاله المتعددة تعرض أفكار المؤلف الهادفة ، وتقدم رؤية المخرج، وتشاهد وجهة نظر مصمم العرائس والصورة المرئية على خشبة المسرح.

ومن خلال حب الطفل لهذا البطل "العروسة" والتى يراها تتحرك أمامه أو قد يلامسها (كما هو الحال فى مسرح العرائس الذى يعتمد فيه الممثل الحقيقى على الأقنعة المتكاملة التى يرتديها الممثل ويقوم بالتمثيل بها لتظهر كأنها عروسة كبيرة الحجم)، وقد يصاحبها بالصعود معها على المسرح ليشاركها فى الرقص أو التمثيل الخ.

وعليه يجب مراعاة طرق تنفي-العروسة من حيث استخدام الخامة المناسبة وطرق التحريك والتصنيع الجيد المتقن والاستعانة بالصوت المناسب والموسيقى المصاحبة ذات التأثير النفسى على الطفل المشاهد لكى تحدث المصداقية التى يتمناها الطفل فى صورة هذه الشخصيات والأبطال العرائسية " الحقيقية ذات الوجود الواقعى من وجهة نظره" والتى تقوم بأدوار هامة مؤثرة فهى تبرز الأفكار الجديدة والقيم التربوية والأخلاقية والترفيهية معا فى شكل عرض مسرحى درامى .



نحو مسرح سودانى

السودان

سعد يوسف عبيد

السودان قطر تعيش فيه قبائل وأعراق مختلفة، فلكل قبيلة وثقافة ممارساتها الشعبية المختلفة عن غيرها غير أن احتكاك بعض هذه الثقافات المتجاورة قد أدى إلى تبادل عناصرها أحيانًا كما أدى إلى تصارعها فى أحيان أخرى .

تعرف السودانيون على المسرح قبل ما يزيد قليلاً عن القرن منقولاً بواسطة الجاليات الأجنبية في فترة الاستعمار الإنجليزى المصرى. وقد ظل المسرح يتطور في اتجاه المسرح الغربى بعيداً عن الممارسات الشعبية مما جعل غالب الدارسين يستخدمون مصطلح (المسرح فى السودان) بديلاً عن (المسرح السودانى.

(وقد ظلت محاولات البحث عن المسرح السودانى تراوح مكانها رغماً عن أهميتها فى خلق مسرح يميز السودانيين ويحمل بصماتهم الخاصة ومن ثم يصبح إضافة لحركة المسرح العالمية يدفع في شرايينها دماءً جديدة ، عليه فإن هذه الدراسة تحاول البحث في إمكانية الاستفادة من الممارسات الشعبية في خلق مسرح يميز السودانيين مفترضًا أن الممارسات الشعبية الأدائية تحمل في داخلها عناصر مسرحية ودرامية يمكن تطويرها في اتجاه فن المسرح ، كما أنه يمكن البحث عن العناصر المشتركة فيها للوصول إلى عرض جامع للثقافات المختلفة .

تتفق المصاد (١) . في أن المسرح فن من فنون الأداء والفرجة يتكون من مؤدين ومتفرجين يتواجدون في مكان واحد . يقدم المؤدون محاكاة لأحداث تحتوى على عناصر درامية عليه فإنه يمكن القول بأنه لابد من وجود عناصر أساسية تميز المسرح عن غيره من الفنون . كما أنه لابد من وجود عناصر أخرى تميزه عن الحياة وأهمها)المحاكاة). وبذلك فإن هذه الورقة تبحث فى بعض مظاهر حياة السودانيين الاحتفالية عن ما يمكن تطويره في اتجاه فن المسرح من أجل مسرح سودانى أصيل يعبر عن كيفية الفرجة عند السودانيين وأساليبهم الأدائية ومفاهيمهم الخاصة عن استخدامات الزى والإكسسوار كقيمة تعبيرية وفكرة الدراما والتمسرح عندهم ودور عنصري الرقص والغناء في حياتهم . فهي محاولة - إذن - لردم الفجوة بين الثقافات السودانية وفن المسرح . حيث إن كل المحاولات لردم هذه الفجوة باستيراد أساليب جديدة - في رأيى - لا طائل من ورائها . وهى - أيضًا - دعوة لعدم انتظار الغربيين للنبش في طقوسنا وممارساتنا من أجل استنباط وسائل جديدة تنقذ المسرح العالمي من الإفلاس الفنيى والفكرى فنحن أولى بتراثنا والأقدر على فهمه واستخلاص ما يفيد حركة المسرح العالمى .

الممارسات الشعبية السودانية:

نعنى بالممارسات الشعبية هنا تلك الطقوس ذات الصبغة الأدائية التى يمارسها السودانيون أثناء حياتهم من طقوس الميلاد وحتى طقوس الموت والدفن وما بينهما مثل طقوس الزواج والعبادات والحرب وغيرها . وفى هذه الورقة نحاول استنباط عناصر المسرح السودانى في طقوس الذكر عند المسلمين ورقصة الحرب عند

١- راجع: د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ص ٢٤ . وعبد الرحيم الحلبى: معجم المصطلحات الدرامية ص ٧٣.

القبائل النيلية ورقصة العروس في وسط السودان وطقوس الزار فى بعض الثقافات السودانية . وقد انتخبنا هذه الممارسات لأنها تمثل ثقافات مختلفة من ثقافات السودان .

عناصر المسرح والدراما في حلقات الذكر:

لكل طريقة من الطرق الصوفية الإسلامية في السودان النهج الخاص فى ممارسة الذكر فى وجود عناصر مشتركة بينها كالرقص والأداء الصوتى الغنائي . عليه فإننا هنا نمثل لها بحلقات الذكر عند الطريقة القادرية بالساحة أمام ضريح الشيخ حمد النيل بأم درمان عصر كل جمعة ونحن نعتمد علي مشاهداتنا شبه المنتظمة لهذه الممارسة .

تتلخص الممارسة فى اجتماع المريدين من مادحين وعازفين وذكارة ومتفرجين ، عصرًا في الساحة التى يتوسطها علم الطريقة المثبت علي السارية .تبدأ حلقة الذكر بنشيد افتتاحى يلقيه المادحون وهم يتحركون داخل الحلقة ثم تبدأ حرارة الإيقاع فى الارتفاع فتدخل الطبول والصاجات ويدخل معها الذكارة في أزياء خاصة وينتظمون فى رقص تعبيرى عنيف يصل قمته عندما يدور أحدهم حول نفسه فى سرعة عجيبة، أو عندما يتفوه آخر بكلام لا رابط بين جمله وكلماته ويستمر الإيقاع فى الارتفاع حتى يؤذن لصلاة المغرب حيث يتوقف الذكر وتنتهى الممارسة فينصرف عن الساحة المؤدون والمتفرجون (٢)

٢- راجع: سعد يوسف : أوراق فى قضايا الدراما السوادانية، الخرطوم ، أورقة ٢٠٠٢، ص ١٩-٢٠ .

إن المراقب لهذه الممارسة من وجهة النظر المسرحية ، يلاحظ وجود بعض العناصر الأساسية لفن المسرح والدراما التى قد تتفق مع النظرية الأرسطية وغيرها من النظريات الغربية ويمكن تلخيص أهم تلك العناصر فى:

١. المشاركون في هذه الممارسة لا يحترفون ممارسة الذكر ولكنهم أهل أشغال ومهن مختلفة يقتطعون سويعات من يوم عطلتهم (الجمعة) يتخلصون فيها من شخصياتهم العادية ويدخلون في إهاب شخصيات جديدة يتقمصونها خلال فترة الذكر (العرض) وهذا يقترب بهم من طبيعة عمل الممثل .

٢. يلاحظ فى هذه الممارسة اكتمال عناصر العرض التي يجب توفرها في أى فن يسمي مسرحًا ، فبالإضافة للممثل (الذاكر) يوجد مكان العرض وهو ساحة الذكر بمعماريتها المعروفة من قبة أو ضريح وسارية فى الوسط كما يوجد المتفرج .

٣. إن كانت الموسيقى هى إحدى عناصر العرض المسرحى المهمة فإنها هنا موسيقى حية يعزفها الذاكرون بأنفسهم ، والآلات الموسيقية فى هذا الطقس هي جزء من المرئيات بجانب أنها مصدر للمسموعات ، والموسيقى في هذه الممارسة لا تستخدم كعامل مساعد لخلق الجو العام للعرض أو كعنصر تفسيرى أو إيقاعى يواكب الرقص فحسب ، لكنها عنصر أساسى في بنائية العرض نفسه ، وبدونها لا يكون للعرض وجود . وهذا يذكرنا بدور الموسيقى في المسرح الغنائي والاستعراضي والأوبرا والباليه .

٤. تحتوى الممارسة ـ أيضًا ـ على أزياء مخصوصة قد تختلف عند بعض الذاكرين عن أزيائهم العادية وهي عبارة عن جبب مرقعة ذات ألوان وعلامات تحدد شخصية الذاكر ودرجته . كما تحتوي على إكسسوارات معينة لها دورها فى العرض كالعصى والمسابح والكرابيج والمباخر .

٥. أما عن الدراما في حلقات الذكر فإنه يمكن تلخيص فكرتها الرئيسية في صراع الروح ـ في توجهها لخالقها ـ مع الجسد الفانى ومحدوديته التي تحاول تكبيل انطلاق تلك الروح . وتمثل لحظات الوجد الصوفى وانفصال الذاكر عن ما حوله قمة انتصار

الروح علي الجسد وهو الهدف الأعلى للطقس مما يجعل له نتائج تنفسية ، فكل المشاركين بمختلف درجات مشاركتهم . بما فيهم المتفرجون . يمارسون محاولات فك أسر أرواحهم وتخليصها من ضغوط الماديات .

٦. يلاحظ أن لهذا الطقس قائد هو شيخ الطريقة أو من يمثله وهو الذي يقود الذكر ويتحكم في سير أحداثه .

المسرح والدراما في رقصة العروسة:

نتناول هنا رقصة العروس في وسط السودان ، وهي طقس مكون من عدد من الرقصات تؤديها العروسة في ليلة زفافها بمشاركة العريس ، كانت هذه الرقصة تؤدى أمام المتفرجين من المدعوين لحفل الزفاف من الجنسين لكنها الآن أصبحت غالبًا ما تقتصر علي النساء فلا يشارك فيها أو يشاهدها من الرجال غير العريس .

يسبق الموعد المحدد لهذه الممارسة تجهيزات تمتد لأسابيع وربما شهور ، بعض هذه التجهيزات تنتظم (بيت العرس) حيث تجرى ترميمات لمنزل أهل العروسة وتجهيز الساحة التى يقام عليها العرض سواء كانت داخل المنزل أو خارجه ، تضاء هذه الساحة بالمصابيح الملونة وتزين بما يتيسر من الزينات الحديثة أو التقليدية كأفرع شجر النخيل. فى هذه المناسبة يلبس المدعوون أفخر ما لديهم من ملابس وتستعمل النساء أدوات التجميل والزينة ، أما العريس والعروسة فتكون العناية بتزيينهما كبيرة فالعريس يخضب بالحناء والعروس تخضع لفترة طويلة قبل موعد الزفاف لكبار النسوة لتجليتها واختيار الأزياء الخاصة بهذه الممارسة . كما تخضع لفترة تدريبية على الرقصات والتى سوف تؤديها فى تلك الليلة بقيادة واحدة من النسوة الخبيرات في هذه الرقصات والتى غالبًا ما تكون المغنية الرئيسية وربما الوحيدة وهى التى يوكل لها عزف الآلة الإيقاعية المصاحبة للرقص .

يلاحظ أن رقصات تلك الممارسة يغلب عليها الطابع التعبيرى ويبدو فيها الصراع واضحًا بين العريس والعروسة فالعريس يحاول أن يجعلها تنقاد له بينما هى تحاول الإجفال وهي كثيرًا ما تتبع توجيهات المغنية التى كانت قد لقنتها لها أثناء الفترة التدريبية، أو التي توجهها لها أثناء العرض نفسه .

إن كانت هذه الرقصة لا تثبت على شكل واحد فإن شكلها الأساسي ثابت ومنه يمكن أن نستنبط بعض العناصر المسرحية والدرامية:

١. ربما قد يكون الضمير الشعبي قد أحس بالطبيعة المسرحية لهذا الطقس عندما أطلق علي هذا الحفل مصطلح لعبة وسمى مكان الممارسة (بيت اللعب أو بيت اللعبة) .

٢. الصراع عنصر حاكم لكل رقصات هذا الطقس وطرفاه العريس والعروس بينما ينقسم المتفرجون إلى مشجعين لهذا الطرف أو ذاك .

٣. لهذا الطقس أزياؤه ومناظره الخاصة .

٤. من مميزات هذا الطقس وجود شخصية شبيهة بشخصية المخرج المسرحى المعروفة وهى شخصية مدربة العروس ، إلا أن دورها لا ينتهى مع بداية العرض ، بل تظل موجودة في قلب الصورة المسرحية متحكمة فى الرقصات وفي بداية العرض ونهايته .

٥. الرقص نفسه ليس برقص إيقاعى لكنه سلسلة من الرقصات التعبيرية المربوطة مع بعضها بعضًا ومع الأغنيات المصاحبة ربطًا وثيقًا ومنطقيًا ومتسلسلاً يبدأ برقصة التحية وينتهى برقصة الوداع . وفي كل رقصة تفسر العروس معنى الأغنية المصاحبة بحركات راقصة ذات دلالات معروفة مستخدمة جسدها وأطرافها لتوصيل تلك المعاني .

٦. الغناء هو العنصر الرئيسي الذي تقوم عليه هذه الممارسة وبدونه لا تقوم لها قائمة وفيه تستخدم آلة شعبية إيقاعية (الدلوكة) تصاحبها الصفقة وأصوات المغنيات .

المسرح والدراما فى رقصة الحرب:

من المعروف أن القبائل النيلية التقليدية فى جنوب السودان لها مخزون وافر من الطقوس والرقصات مثل طقوس تنصيب رث الشلك ورقصات المآتم والأفراح والحرب.

رقصات الحرب عند القبائل النيلية متعددة وتختلف في جزئياتها من قبيلة إلى أخرى ، إلا أنها شديدة التشابه عند النظر إليها من المنظور المسرحى والدرامى . عليه فإننا نعتمد رقصة الحرب عند قبيلة الشلك كمثال لشبيهاتها من رقصات الحرب عند القبائل النيلية الأخرى .

يصف نعوم شقير مشاهداته لرقصة الحرب عند قبيلة الشلك فيقول بأن أفراد تلك القبيلة يجتمعون في ساحة الرقص وقد لبسوا على رؤوسهم شعورًا غريبة وتزينوا بالريش والخرز ورسموا على وجوههم بالأصباغ البيضاء والحمراء واستخدموا أزياء خاصة وإكسسوارات من العاج والنحاس وبعض الرماح والنبابيت (٣) .

يواصل شقير فيصف الشلك وهم يرقصون(مثلوا في رقصهم واقعة حربية وقفوا فيها صفين يهاجم أحدهما الآخر (٤) . من هذا الوصف الموجز لرقصة الحرب عند قبيلة الشلك يمكن استخلاص الكثير من العناصر المسرحية والدرامية نلخص أهمها فيما يلى:

١. الصراع في هذه الممارسة شديد الوضوح إذ تنقسم المجموعة إلي قسمين كل قسم منهما يمثل قطباً من قطبي الصراع .
٢. الجمهور هنا مشارك بشكل أو بآخر ولكل فرد موقف يساهم به لتصعيد حرارة الصراع .
٣. إن هذه الممارسة لا تشكل معركة حقيقية ولكنها محاكاة لمعركة ، إنها معركة وهمية المشاركون فيها يمثلون أدوار المحاربين .
٤. تلعب عناصر الأزياء والماكياج والإكسسوارات دورًا مهمًا في هذه الممارسة ، فكل ممثل يهتم بتجهيز زى مسرحي خاص به يساعد علي رسم الصورة المتخيلة لشخصيته ويضيف إليها ما يناسب من الإكسسوارات ولا يهمل الماكياج الذى هو ـ من ناحية ـ يبتعد تمامًا عن مهام الماكياج المشهورة(التكبير والتصغير ، التجميل والتشويه) لكنه ـ من ناحية أخرى ـ يناسب أسلوب الزى ومكملاته مبتعدًا عن محاكاة الواقع . وعلي ذلك يكون الماكياج عبارة عن خطوط وأشكال ترسم علي الوجه برموزها المعروفة لدى المجتمع المنتج لهذه الرقصة وهو بذلك يقترب كثيرًا من فكرة القناع الأفريقي .
٥. الرقص والغناء هو عصب هذه الممارسة فعن طريقهما تتم حكاية قصة بسيطة تستخدم فيها الإيماءات الموقعة علي إيقاعات الموسيقى المصاحبة ، وهي موسيقي حية عازفوها هم في ذات الوقت راقصون مغنون .
٦. تقام الممارسة فى الساحات وتتخذ الفرجة شكلاً دائريًا ويتحرك الراقصون داخل الدائرة بحيث يتمكن أى مشاهد ـ في أى موقع على قطر الدائرة – من أن يشاهد بوضوح وأن يشارك عن كثب .

العناصر في طقوس الزار:

تميل معظم الدراسات إلي وصف الزار بأنه ممارسة شعبية في غالبها ، وهي زنجية الأصل ، فقد قالت برندا سلجمان في بحث لها بعنوان: (الزار في مصر وأصوله الأفريقية) (٥) إن معجم سبيرو للألفاظ العربية الدارجة في مصر يعرف الزار بأنه (رقية زنجية) ويرى البعض أن الزار كلمة حبشية الأصل وتعنى الروح أو الشخص الذى يعالج الناس عن طريق الاتصال بالأرواح ..

٣- راجع: نعوم شقير : جغرافية وتاريخ السودان، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٧ ص ٢٢٨.

٤- نفس المرجع، نفس الصفحة

٥- راجع بحث سلجمان فى مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، عدد يونيو ١٩٧١، ص ٨٤.

وبمقارنة الزار وحفلاته بما يشابهها من الحفلات في شمال أفريقيا الاستوائية .وهي تري أنه قد جاء إلي مصر من الحبشة عن طريق السودان . عليه يمكن القول بأن الزار يمارس في عدد من الثقافات الأفريقية وعلي رأسها السودان وربما يكون ممارساً في غيرها من الثقافات . والزار هو واحد من الطقوس والممارسات الصالحة لاستنباط عناصر تشكيل مسرح سودانى .

الزار في السودان ممارسة نسائية وإن اشترك فيها الرجال . تعقد حلقاته بدعوى علاج إحداهن حيث تقوم هي بتجهيز منزلها بمساعدة أخريات لاستقبال الشيخة والمدعوات وتجهز نفسها بإحضار الأزياء والإكسسوارات وغيرها .

يتكون حفل الزار من مجموعة من الأغنيات والرقصات بإيقاعات وألحان متنوعة ، وبالزار شخصيات معروفة تشبه الشخصيات المسرحية مثل شخصيات الخواجة والحبشى والعربى . أما المدعوات فهن متفرجات ومشاركات في ذات الوقت .

. إن حفلات الزار علي اختلاف طرقها وأساليبها تحتوى علي العديد من العناصر التى يمكن الاستفادة منها فى خلق مسرح سودانى:

١. الموسيقى والغناء عنصران مكونان للطقس نفسه .
٢. تتقمص المريضة شخصيات غالبها شخصيات رجالية .
٣. الأزياء والإكسسوارات هي أزياء خاصة بالمناسبة لا تحاكي الأزياء والإكسسوارات المستخدمة في الواقع المحيط بالمريضة .
٤. المدعوات لا يتفرجن فقط بل يسمح لمن ترغب في المشاركة .
٥. يظل الصراع ـ المعبر عنه بالرقص والغناء ـ محتدمًا بين المريضة والشخصية التي تتقمصها حتى مرحلة الوصول إلي جزء حوارى بين الشيخة والمريضة (وهي في إهاب شخصية أخرى كالخواجة مثلاً) حيث تتقدم المريضة بمطالبها ورغباتها المكبوتة التي ربما لا تسمح لها ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والدينية بالتعبير عنها . يحسم الصراع في النهاية بتعهد الشيخة بالاستجابة لتلك المطالب .

عناصر المسرح السوداني:

يتضح من تحليلنا للعناصر المسرحية والدرامية في هذه النماذج من الممارسات الشعبية السودانية أن البحث يقود إلى طريقين من طرق الوصول إلى مسرح سودانى له مميزاته الخاصة:

١ . أولهما يشى بأن هذه الممارسات فى طريقها للتطور في اتجاه العروض المسرحية بتحولهما من طقس حياتي إلى محاكاة .
٢ . ثانيهما يتطلب البحث عن العناصر المشتركة والمميزة لظاهرة التمسرح والمحاكاة عند السودانيين والتى تشكل عند تجميعها مشروعًا مسرحيًا سودانيًا لا يهم إن كانت بعض عناصره معروفة عند غيرهم ، وهو الطريق الذى نحاول السير فيه عبر هذه الورقة .

ونحاول هنا البحث عن وجهة نظر تلك الطقوس والممارسات الاحتفالية فى العمارة المسرحية وفى الغناء والاستعراض والتمثيل وفى الإخراج وفى الصورة والكلمة .

أ- فى العمارة المسرحية: تحبذ تلك الممارسات المسرح الدائرى الذي يتيح الاقتران الشديد بين المتفرج والعارض والذي يتيح الفرصة للمتفرج للمشاركة فى العرض متى ما رغب .

ب- فى الغناء والاستعراض: الغناء والاستعراض عنصران مشتركان من عناصر الممارسات الشعبية السودانية وهما لا يمثلان حلية تتجمل بها الاحتفالات بل يدخلان في تكوين

عصبها الرئيسى وبدونهما لا تقوم لتلك الممارسات قائمة .

ج- فى عدم الفصل بين المغنى والراقص والعازف والممثل: الممثل في هذا المسرح عازف ومغنى في ذات العرض إذ إن معظم الممارسات الشعبية قد أظهرت عددًا من المؤدين وهم يرقصون أثناء الغناء وبعضهم يرقص ويغنى أثناء عزفه على إحدى الآلات الموسيقية ، وهو بذلك ممثل شامل .

د- المتفرج مشارك فى العرض: أظهرت الممارسات الشعبية السودانية المختلفة أن المتفرج له حق المشاركة فى العرض متى ما رغب فى ذلك، وعليه فإن العرض يكون مفتوحًا لمثل هذه المشاركات، وعليه يصبح المتفرج شريكًا إيجابيًا .

هـ - فى الإخراج: لكل ممارسة شعبية قائد يقود المجاميع أثناء الرقص وقد يكون هو العازف الأول وربما الراقص الأول وهو جزء من الصورة المسرحية يكون له القدرة والحق فى تعديل مسار الممارسة أثناء العرض نفسه ، عليه فإن محاولات خلق مسرح سودانى مستوحى من الممارسات والطقوس الشعبية تستدعى مخرجًا له مواهب شتى ومتطلبات تفوق متطلبات مخرج المسرح المعروفة .

و- فى الصورة والكلمة: بالنظر فى الممارسات الشعبية المختلفة يمكن أن نلاحظ تقدم الصورة على الكلمة رغمًا عن أهمية الكلمة المنطوقة والمغناة ، والنص هنا بسيط التركيب لكنه يحتوى على صراع محتدم ومتصاعد حتى النهاية .

ز- في الأزياء والماكياج: يحتفى هذا المسرح بالأزياء ذات الدلالات الرمزية والإكسسوارات الخاصة التي لها - في حد ذاتها - دور أساسى وليست فقط مكملة للصورة ، وهي أزياء خاصة تختلف جزئيًا أو جذريًا عن أزياء الحياة اليومية . أما الماكياج فقد أظهر رموزًا ذات دلالات معروفة عن طريق الرسم بالألوان أو الوشم على الوجه وبعض أعضاء الجسد الأخرى، كما أظهر إمكانية استخدام مساحيق سودانية تناسب البشرة السودانية .

خاتمة:

فى خاتمة هذه الورقة يمكن القول بأن دراسة العناصر المسرحية والدرامية في الطقوس والممارسات السودانية بحثًا عن مسرح سودانى مستنبط منها ، تشير إلى أن هذا المسرح هو في معماره مسرح دائرى يقترب فيه المشاهدون من الممثلين المغنين الراقصين . وأن العرض يعتمد في مبناه علي الغناء والرقص داخل حبكة بسيطة لمسرحية قد تكون قصتها معروفة للمتفرجين ، وأن هؤلاء المتفرجين يأتون من أجل المشاركة لا الفرجة السالبة .

عليه فإنه يمكن استنباط نظرية متكاملة لخلق مسرح سودانى مستفيد من عناصر الطقوس والممارسات الشعبية السودانية الأدائية ومن ثمّ يمكنه أن يشكل إضافة جديدة للمسرح العالمى .

وجدير بالإشارة هنا أن بعض هذه العناصر قد تم استخدامها فى بعض العروض المسرحية السودانية المتفرقة - خاصة عروض مسرح الشارع والساحات - إلا أن كل تلك التجارب لم تستند علي تنظير قاصد ولم تشكل تيارًا يمكن أن يقود إلى مسرح بديل .

عليه فإننا ندعو في خاتمة هذه الورقة إلي تأسيس معمل يخضع الطقوس والممارسات الشعبية الاحتفالية السودانية - من مختلف ثقافات السودان - للدراسة والتحليل والتجريب العملى للخروج بمسرح يمكن أن نطلق عليه مصطلح (مسرح سودانى) .

المراجع والمصادر

١. د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧٣م .

٢. سعد يوسف ، أوراق في قضايا الدراما السودانية ، الخرطوم ، أروقة ، ٢٠٠٢ م .

٣. سلجان : الزار ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، عدد يونيو ١٩٧١م .

٤. نعوم شقير : جغرافية وتاريخ السودان ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٧م .

إشكالية الاستقلال في المسرح العربي المعاصر

محمد حسين حبيب
العراق

المبحث الأول :

في مفهوم الاستقلال المسرحي :

المسرح صوت إعلامي مدوي ..

يعد المسرح وسيلة إعلامية مهمة كمختلف الوسائل الإعلامية الأخرى لكن ما يميزه عن هذه الوسائل ، القدرة التأثيرية على الناس في طرحه لقضاياهم المصيرية فضلا عن امتلاكه عناصر جذب جمالية وفكرية تفسح المجال أكثر لقدرته التأثيرية ، وهنا تكمن خطورة المسرح ، وهذا ما تفسير تحذير الكثير من السلطات الحاكمة منه في أي زمان ومكان و متابعتها له ومحاولة تسييسه أحيانًا وفق أيديولوجية معينة ، ودليلاً على دوره الخطير والمؤثر في صفوف الجماهير برغم تمايز مستويات الوعي فيما بينهم .

وفوق هذا تحاول هذه الوسيلة الإعلامية (المسرح) أن تكون مستقلة ولها كيانها الخاص بها إيمانًا منها بحرية التعبير الفني ، فجاء مصطلح (المسرح المستقل) بوصفه تيارًا جديدًا يحاول أن يضع نفسه وسط قائمة طويلة من الكيانات المسرحية التي تتقارب مع مفهومه أحيانًا ويختلق عنه أحيانًا أخرى ، ونورد بعض من هذه التيارات المسرحية بمسمياتها : (المسرح الحر) ، و(المسرح البديل) ، و (المسرح المعارض) ، و(المسرح الحميمي) ، و (المسرح المضطهد) ، و(مسرح الحياة اليومية) ، و (المسرح العفوي)، و (مسرح العصابات) (١) .

ويورد الباحث أيضًا أشكال مسرحية أوروبية معارضة يجد فيها اقترابًا من حيث المفهوم الفكري للمسرح المستقل ، مثل : (المسرح التجريبي) ، و (المسرح الشعبي) و (المسرح المؤسساتي) وهو على النقيض من المسرح المستقل كتسمية ، كذا الحال مع تسمية (المسرح التجاري) و (المسرح السياسي) وهناك ايضا (المسرح التحريضي) و (مسرح الهواة) (٢) .

إن تكون مستقلاً يعني أن تكون حرًا ، ولهذا وجد الباحث أن مصطلح (المسرح الحر) من أقرب المسميات إلى مصطلح المسرح المستقل ، ويذكر إن المسرح الحر يرتبط بالمخرج الفرنسي أندريه أنطوان (١٨٥٨ - ١٩٤٣) وقد أنشأه في باريس وقدم فيه مسرحيات واقعية وطبيعية من الريرتوار المعاصر وقد " اختار انطوان اسم المسرح الحر للتعبير عن رغبته في التحرر من التقاليد والأعراف المسرحية السائدة، وفي الاستقلال عن المؤسسات الرسمية والتوجه إلى جمهور جديد ، وفي تجديد الحركة المسرحية من خلال تقديم نصوص غير معروفة لكتاب شباب . وقد عرض هذا المسرح خلال عمله القصير أكثر من مائة مسرحية جديدة ، وساهم في إطلاق شهرة مؤلفين أمثال السويدي أوغست سترندبرغ (١٨٤٩-١٩١٢) والنرويجي هنريك ابسن (١٨٢٨-١٩٠٦) (٣)

هذه المواصفات للمسرح الحر نجد فيها مقاربة موضوعية مفاهيمية مع المسرح المستقل ويمكن أن نجد أيضًا مقاربات أخرى مع ما ذكرناه من مسميات مسرحية ، ولهذا ارتأى الباحث إيراد عدة تقسيمات لهذا الاستقلال المسرحي بهدف تجنب الخلط المفاهيمي للمصطلح ومحاولة فرز المعنى المراد الوصول إليه قدر الإمكان . وهذه التقسيمات المقترحة هي :

١- الاستقلال المسرحي الإنتاجي :

وهو يعني فى الأساس استقلال الفرقة المسرحية ماديًا عن أية جهة داعمة او مؤسسة حكومية ما ، حيث انها أي الفرقة تمول نفسها ذاتيًا ومصدرها في هذا التمويل القائمون عليها انفسهم ومن مالهم الشخصي الامر الذي ربما يشكل مستقبلاً تكوين خزينًا ماليًا من إيرادات عروضهم المسرحية واعتمادهم على هذا الخزين المدور .. وهذه الحالة معرضة للربح وللخسارة

١- بهدف التعرف على هذه المسارح وللمزيد ينظر : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ماري إلياس و حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١، ١٩٩٧، ص٦٠٧ .

٢- للمزيد ينظر : المسرح بأوروبا، المقدمات التاريخية المميزات والرواد ، عبد العزيز بومجير ، مطبعة وراقة دكار ، الرباط ، ط٢، ٢٠٠٦ م ، الصفحات ٨٩ - ٩٤

٣- المعجم المسرحي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٢٩ .

فالامر مرهون بنجاح العرض المقدم أو فشله جماهيريًا .

ولدينا تجربة المسرح الاستهلاكي المعروف بالتجاري في أكثر البلدان العربية لعروض هبطت بمستواها نحو فكرة (الجمهور عاوز كده) جاعلة الربح المادي هدفها الأساس ، وهي برغم أنها حققت استقلالها المادي فعلاً ، إلا أنها اساءت للمسرح ولرسالته الأخلاقية ، والتربوية ، والجمالية .

٢ - **الاستقلال المسرحي السياسي :**

وهو أن لاترتبط الفرقة المسرحية بأية مؤسسة من مؤسسات الدولة الحاكمة أو أي حزب فيها أو اتجاه ديني أو أية منظمة اخرى تابعة لتكتلات معلنة أو مخفية ، داخلية أو خارجية ، والابتعاد عن أي أيديولوجية معينة يمكن أن توفر لها دعمًا ما لأغراض ترويجية دعائية خارج الدور الإبداعي للمسرح ، لأن الفرقة يمكن ان تتحول حين ذاك إلى وسيلة دعاية رخيصة انضوت تحت هذه المؤسسة أو ذلك الحزب ، ولهذا يجب أن لا تقع الفرقة المسرحية المستقلة في مثل هذه الهوة السحيقة حفاظا على سمعتها الفنية .

٣ - **الاستقلال المسرحي الجمالي :**

هذا النوع من الاستقلال هو ما يسعى البحث إلى فرزه وبيان تجلياته الفكرية والفنية على مستوى الخطاب المسرحي الذي تصوغه الفرقة المسرحية المستقلة جماليًا ، فهي وإن -أحيانًا - حصلت على دعمها المادي من الدولة مثلاً ، إلا أنها تمتلك حرية إنتاج خطابها المسرحي على وفق رؤية مسرحية ومعالجة فنية ترتكز على مقتضيات العمل المسرحي نفسه وأسلوب إخراجه المرهون بحالة الإبداع والإلهام واللجوء إلى الحلم وإلى ما وراء الأشياء بغية التحليق بقيم انسانية عليا، ووضع إسقاطات فكرية تحتمل القراءة، والتأويل، والتحليل، والترميز لبواطن الاشياء، لتؤسس بعد ذلك المعنى الاستقلالي الصريح جماليا عن قناعة وإيمان وصدق القائمين على التجربة جميعهم . ويمكن أن تتحول هذه التجربة إلى ظاهرة أو اتجاه أو أسلوب مسرحي جمالي يجد له امتدادًا في الآخرين يولد لديهم تفاعلا جماليا متواصلاً .

المبحث الثاني :

الاستقلال في المسرح العالمي :

برغم أن مصطلح (المسرح المستقل) يكتسب صبغة الحداثة والمعاصرة إلا أنه ومن الناحية التطبيقية يؤشر وجوده التاريخي لكن بطريقة(فطرية) غير مقصودة ، ففي المسرح الإغريقي يمكن القول أن الرجل المسرحي الأول الذي طبق مفهوم الاستقلال المسرحي هو(فيسبيس) الممثل والشاعر الإغريقي المعروف الذي كان يكتب المسرحية ويجسدها أو يعلمها للكورس ، ومن ثم يقوم بتدريب على المقاطع الغنائية ، والحركة ، والرقص في سياق تمثيله للشخصيات بنفسه وتمتعه بهذه الاستقلالية في عمله المسرحي وإشرافه على كل صغيرة وكبيرة فيه (٤) .

ومما يعزز هذه الاستقلالية ، الإسهامات التي أرساها (فيسبيس) كاعتماده أسلوب المسرح المتجول باستخدامه لعربة خاصة ينتقل فيها من مكان إلى آخر ، وتناوله لموضوعات حياتية عديدة خارجة على مأساة ديونسيوس ، فضلاً عن نقله لنشاطه المسرحي من موطنه في (ايكاريا) إلى أثينا بهدف توسع نشاطه المسرحي فيها (٥) .

وعندما بدا التنافس المسرحي مابين الثلاثة الكبار في المسرح الإغريقي (اسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيتس) ومع ظهور دور المشرف على مقتضيات تقديم العروض المسرحية والمسمى بـ (الأرخون) الذي يقوم باختيار المسرحيات في المباريات وبطريقة " القرعة المغلفة ويطلب منه تدبير الاحتفال ، ولم يكن وقته يتسع لقراة

٤- للمزيد ينظر : أدوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعماق، ترجمة : مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، ج١، القاهرة، ١٩٩٢ م، ص٣٧.

٥ - للمزيد ينظر : الأرديس نيكول ، المسرحية العالمية، ج ، ترجمة : عثمان نويه، ص٩.

المسرحيات ، ولو أنه قرأها فلم تكن لديه القدرة غالبًا على الحكم ، وكان يؤثر في ذلك الجانب الأيسر وهو اختيار المسرحيين الذين ينعمون بالشهرة والإيثار في الشعب وهو إنما يسعى من خلال ذلك لإنجاح مهمته واستهواء النظارة " (٦) من هنا انحسرت الممارسة الاستقلالية وتم تضييقها برغم فطرتها حتى في انحسارها مع ظهور مثل هذا الرقيب والموجه في العمل المسرحي .

ولو انتقلنا إلى مسرح القرون الوسطى حين ظهرت الديانه المسيحية وسيطرة الكنيسة فمنعت وحاربت المسرح والتمثيل ، ووضع قوانين صارمة ضدهما لدرجة أحكام الموت ، الأمر الذي جعل الممثلون يقدمون مسرحياتهم في بيوتات سرية لبعض العوائل التي تطلب منهم ذلك ودون علم الكنيسة . هذه السرية تحديدا يجد فيها الباحث استقلالية مسرحية من نوع آخر ، لأن المسرح يقدم للناس مايحتاجونه ويتمتعون به دون علم الرقيب الحكومي أو الديني ، لكن شيئًا فشيئاً وحين عجزت الكنيسة وفشلت في محاربتها للمسرح وللممثلين بدأت تفسح المجال امامهم شريطة ان تكون هي المسؤولة المباسرة والرقيبة على موضوعات هذه العروض التمثيلية ، حينها بدات باستغلال المسرح للتبشير ، والترويج للديانة المسيحية عبر مسرحيات الاسرار المعروفة والمسرحيات الدينية الأخرى ، فانكسرت عندها تلك الاستقلالية السرية لتقع العروض المسرحية تحت الرقابة الحكومية المتمثلة فى السلطة الكنسية .

وهناك محطات تاريخية مسرحية أخرى يمكن أن نتلمس فيها وجه آخر من الاستقلالية المسرحية ، إلا ان الباحث يكتفي لضيق المجال البحثي ، وينتقل إلى الوقوف عند تجربة مسرحية معاصرة حققت استقلالها الجمالي على يد صاحبها وهو رجل المسرح الإيطالي (داريو فو) إلا أننا وقبل الوقوف عنده توجب الإشارة إلى تجارب مسرحية أخرى حققت استقلالها الجمالي بجدارة وعلى يد أصحابها الداعين لمثل هذه الاستقلالية في طروحاتهم التنظيرية والتطبيقية أمثال:

(ألفريد جاري، و أنطوان ارتو، وغروتوفسكي، و بيتر بروك، و جوزيف شاينا، واوجينيو باربا، و ليشيك مونجيك، و روبرتو بوتشيللي، و تجربة مسرح المقهورين لـ أوجستو بوالوه) .

(داريوفو) : هو ممثل ومؤلف وسينوغرافي ولد عام ١٩٢٦م في روما ، سطع نجمه في أواخر الستينيات ، حتى أطلق عليه البعض لقب موليير أوروبا ، وذلك لشعبيته ونشاطه الواسع وجرأته في طرح الموضوعات المسرحية الساخرة والناقدة التي يستلهمها من مصادر ومرجعيات متنوعة تراثية ومعاصرة ، سياسية ودينية واجتماعية ، موضوعات تخص الإنسان يقدمها في شكل هزلي وناقد ، أسس مع زوجته (فرانكا راما) فرقة مسرحية في عام ١٩٥٨ م ، ألف وأخرج ومثل العديد من المسرحيات .. " وبرغم النجاح الكبير الذي عرفته مسرحياته ، فان الحزب الشيوعي الإيطالي حاول إقصاءه لان محتويات نصوصه لم تكن تتماشى وتوجهات هذا الحزب .

اشتهر داريوفو بتجواله المستمر لدرجة أن وصفه محبوه بالرحالة المسرحي الذي يجوب البلدان ، الأمر الذي أكسبه شهرة واسعة وعريضة، ومما ساعده في ترحاله المستمر بساطة مناظره المسرحية وإمكانية تقديم عروضه في أيما فضاء مغاير لمسرح العلبة ، كما تجدر الإشارة إلى اهتمامات داريوفو الأخرى وتخصصاته المنوعة كالرسم وكتابة الشعر ويعمل على تصميم الحركات الإيقاعية فضلاً عن عمله

٦ -إيليا حاوي، إسخيلوس والتراجيديا الإغريقية، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠، ص ٤٣ .

كمصمم للديكور وللأزياء لمجمل عروضه المسرحية . حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٧م .

لقد كتبت الناقدة نازك الاعرجي عن وصف بيان الأكاديمية السويدية لداريوفو " إنه مثل المهرج في العصور الوسطى ، يختطف السلطة ويعيد للمستضعفين كرامتهم .. " ، من هنا يشير كاتب السطور أولا إلى أن أغلب شخصيات مسرحياته هم من اولئك المستضعفين في الأرض الذين هم بحاجة فعلاً الى من ينقذهم ويعيد اليهم كرامتهم وحقوقهم الإنسانية المستلبة ، والمثير في هذا الصدد ما قاله دايوفو نفسه : " المهرجون الحقيقيون ، منذ أريستوفان وحتى موليير ، كانوا مشغولين على الدوام بحالات الجوع الأساسية . ليس فقط الجوع للطعام والجنس ، وإنما كذلك الجوع للكرامة ، والجوع للسلطة ، والجوع للعدالة . " .. وفي مكان آخر يضيف داريوفو : " أنا لا أهتم بالسياسة قدر اهتمامي بالعدالة . " ، ولعل في قوله الصريح والواضح هذا ، يمكننا البحث عن العدالة الاجتماعية في نتاجاته ، تلك العدالة التي من شأنها إنقاذ المستضعفين في هذا الكون برمته ، وفي ذلك يمكن تلمس استقلالية تتجلى لنا عبر هذه الطروحات الفكرية .

الأمر الأخر الذي يعزز هذه الاستقلالية الفكرية لجوء داريوفو في نهله من مصادر متباينة، فتارة نجدها من التراث وخاصة القرون الوسطى معتمدًا على الديانة المسيحية منطلقا له، وتارة أخرى نجده يعتمد الوقائع الحياتية الحقيقية لأناس استلبت حقوقهم وضاعت بسبب فقدهم لعدالة اجتماعية غائبة عنهم لأسباب سياسية أو دينية او غيرها .

ومن المهم الإشارة إلى أن داريوفو كان ممن فسحوا الطريق أمام نجاح التظاهرة الدولية السنوية مع فنانين وأدباء أجانب وعرب عام ١٩٩٨م حينما قادوا تظاهرة في حملة إعلامية مكثفة لمكافحة الجوع في العالم ، ففي ذلك تأكيد على اهتماماته السياسية ونشاطه فيها علها تسهم في تحقيق بعض من العدالة الاجتماعية التي يجدها غائبة وغير متحققة .

كتب داريوفو العديد من المسرحيات نذكر منها: (الأكمه والكسيح) و (ليس للصباغين ذكريات) و (الرجل العاري والرجل بثياب السهرة) و (اسرق أقل رجاء) و (ايزابيل ثلاثة مراكب ومشعوذ) و (موت فوضوي صدفة) و(حكاية نمرة – مونودراما) و (الاستيقاظ) و(من هو .. من ؟) و (الموت المفاجيء لخوخي) و (لا ندفع الثمن) و (مستر بوفو) و (سوبر ماركت) و نصوص مسرحية أخرى عن المرأة الإيطالية . هذا إلى جانب تأليفه كتاب بعنوان (دليل الممثل) يضم دراساته النقدية ومسرحياته ، ويقدم خلاصة تجربة داريوفو المسرحية، قام بترجمة هذا الكتاب (هند مجدي) وصدر عن وزارة الثقافة المصرية ?مهرجان القاهرة التجريبي ٢٠٠٤م .

سعى (داريو فو) بذلك إلى مواكبة الظروف الجديدة التي تطرأ على الساحة الإيطالية، وذلك بالاضطلاع إلى كسب مفاهيم جديدة تخص المسرح وأهم قضاياه الاجتماعية والسياسية. فأن ما حدث في بداية الستينيات كان تحولاً في المجال الاقتصادي في إيطاليا، وذلك بسبب التضخم الاقتصادي الذي جرف بدوره شرائح المجتمع من الطبقات المتوسطة والفئات الشعبية الأخرى إلى الحياة الاستهلاكية. وفي ضوء هذه التغيرات الحاصلة التي دعت (داريو فو) إلى البحث عن وسائل جديدة للاتصال الأوسع بالجماهير، وذلك بالنزول إلى الساحات العامة والمصانع، الساحات العامة ليقدم أعمالاً تلبي

حاجياتها الأساسية. بكتابة نصوص مسرحية معتمدة على شخصيات من المسرح الملحمي، متفقة مع آراء ومنطلقات مسرح (بريخت) و(بسكاتور) الأساسية بالتناول المطروح للجوانب الاجتماعية على وفق منظور الصراع الشعبي. فضلاً عن قيامه بإعادة صياغة نص (أوبرا القروش الثلاثة).

ساعياً بهذا الطرح إلى كشف الهموم الجوهرية التي يعاني منها المجتمع الإيطالي. وبدأ عام (١٩٦٣) في البحث والتقصي عن التراث الشعبي، وأسس مجموعة تضم فريقاً كبيراً من المتخصصين بالمسرح والمثقفين لدراسة الثقافة الشعبية على الصعيدين النظري ، والعملي، لكافة الجوانب المختلفة من التراث الشعبي الإيطالي لمرحلة ما قبل ظهور البرجوازية. وعني البحث في التركيز على معالم الحرف اليدوية وما تتضمنه من مفاهيم لفنونها للأخذ بها على وفق رؤية معاصرة مع توظيفها التام في المسرح . وبهذه الدراسة الواسعة التي شملت كافة أراضي إيطاليا وإلى بعض الدول الأوروبية المجاورة وحوض البحر المتوسط. توصل (داريو فو) إلى نتائج مهمة وغنية لمفاهيم جديدة، تم عكسها بصورة مباشرة على نصوصه الأدبية، واقتباسه لعدد من الشخصيات في مسرحياته اللاحقة من الحرفيين ومنهم (الصياد ، والفلاح ، وسائق العربات ، والحائك وغيرها) . فضلاً عن بناء لغة مسرحية عضوية تكون مرتبطة بالفن والثقافة الشعبية بصورة مباشرة وجعلها مرتبطة بالحياة المعاصرة بأفكار ومفاهيم جديدة، وبعيدة كل البعد عن الصور الخرافية والأساطير التي لا جدوى منها في المجتمع القائم (٧) .

تميزت لغة (داريو فو) المسرحية اندماجاً ما بين اللغة الأدبية التي نجدها من النصوص الكوميدية التي سادت القرن الثامن عشر ، واللغة الدارجة الشعبية ، أي أنها ليست بلغة فصحى متعالية جداً ولاهي باللغة الخشنة جداً، بل هي عبارة عن كلام بسيط يسوده بعض المفردات والتعبيرات اللفظية التي نادراً ما نجدها في المسرح البرجوازي. والتي قد تعتبر من وجهة نظر نقدية، خارجة عن الصياغات الأدبية المتعارف عليها من الأدب الدرامي والأكاديمي. ولكن(داريو فو) سَخَّرَ من هؤلاء النقاد وذلك بإخضاعهم الى مواضيع ساخرة في بعض المواقف الكوميدية. فضلاً عن ذلك لم يكتفِ (داريو فو) الى هذا الحد وإنما عمد إلى رفع اللغة الأدبية إلى مستوى منطوق، وكأنها إيماءات صوتية للتعبير الموسيقي مستنداً بذلك على بعض التلميحات لإيصالها. ومن الجدير بالإشارة أن هذه النصوص أشبه ما تكون بـ (الاسكيتشات) Scheht مبنية على أساس وجود حوارات كلامية مع بعض الآليات المحكمة ، التي باستطاعتها بناء المشهد الذي يكون بحوزته، يتكون من عناصر متعددة منها الإيماءة التمثيلية والحاجات الشيئية التي باستطاعتها أن تلبي عدة استخدامات مع التعبير الجسدي ووجود الغناء والارتجال. أي أنها تحمل جميع مستلزمات البناء للمشهد في المسرح البرجوازي، والذي تخلى عنه لاحقاً في أعماله الأخرى ولكنه لم يغير المنحى الأساس في النقد والتحريض السياسي والذي سعى جاهداً لإيصاله والذي يخدم كل متطلبات الشعب الإيطالي. (٨)

في ضوء ماتقدم يرى الباحث أن داريوفو حقق استقلالية فكرية:

أولاً : جراء جهوده في مواكبة أحداث عصره ، ومجتمعه ، متابعة همومهم

ثانيا : إنتاج عروضه ذات الطابع الكوميدي الساخر المميز سابغا عليها أداءً تكنيكيا تسومه جمالية الحركة المسرحية المدركة لأفعالها وإن

٧ -قاسم بياتلي، مسرح داريوفو، بيروت، دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٩م ، ص ١١- ١٣ .

٨ - قاسم بياتلي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٩- ١٠ .

انصبغت بطابع تهريجي مقصود فهذا هو ما يعمق هذه الاستقلالية الجمالية.

المبحث الثالث :

الاستقلال في المسرح العربي :

من بين معطيات عديدة أنتجتها حركة النهضة العربية هي الاستجابة السريعة التي حققتها مجالات فنية وعلمية متعددة لترسيخ هذه النهضة عبر مديات إبداعية يقظة بدأت من الجذور الأولى للحضارة العربية مرورًا بجميع العصور التاريخية المتعاقبة التي كان فيها العربي صاحب اليد الأولى في تفعيل جل المستويات الحياتية والأخذ بها قدمًا نحو مناطق النهوض ومواجهة (الآخر) ومعرفته والتصدي له بجميع الوسائل المعرفية منها والمادية .

من هنا كانت الاستجابة التي حققها (المسرح العربي) في النهوض والبحث عن (هويته المستقلة) الغائبة وإيجاد السبل السريعة التي من شأنها تأصيل المسرح والتعريف بجميع ملامحه التراثية بغية الكشف عن مساحات ادبية موروثة والتحاور معها أو إعادة إنتاجها مسرحيًا في ضوء قراءة جديدة و تسعى هذه القراءة هي الأخرى إلى نوع من الاستقلالية المنتظرة .. عندها كانت الانطلاقة الأولى في موسمها الأول للبحث عن الذات الأصل وتفعيل هويتها لتواجه الآخر المستورد - بفتح الراء - مواجهة معرفية واعية .

لقد هيمن البحث -ولا يزال -على الساحة المسرحية العربية وصار هو الظاهرة الأولى التي يبحث عنها ولها عدد غير قليل من المسرحيين العرب إلى جانب عدد قليل من المستشرقين وعلى مستويات فنية متعددة تنظيرية منها وتطبيقية .

كان أول لقاء جرى على المستوى العربي في بيلاجيو ١٩٣٦م أعقبته بعدها المهرجانات المسرحية العربية التي كانت ومازالت تقام في القاهرة ودمشق والرباط إلى جانب مهرجانات عراقية كلها كانت تبحث جاهدة عن السبل الكفيلة التي تصل بها الى هوية المسرح العربي الخالصة واستقلاليته . ولقد ظهرت الدراسات والنصوص المسرحية التي أنجزها العدد الأكبر من الكتاب ، والنقاد ، والباحثين، والمخرجين العرب أمثال : (توفيق الحكيم ، و يوسف ادريس، و علي الراعي ، ومحمود ذياب ، و عبد الكريم برشيد ، و الطيب الصديقي ، و سعد الله ونوس، وقاسم محمد ، و سامي عبد الحميد ، و فاضل خليل ، و عز الدين المدني ، و محمد المديوني ، و روجيه عساف ، و حسن المنيعي ، ووليد اخلاصي ، و فرحان بلبل ، ويوسف العاني، و عادل كاظم ، و سلمان قطاية، و علي عقله عرسان و عبد الحميد يونس ، ومحمد كمال الدين ، و عبد الحليم كركلا .. والقائمة تطول ، هذا فضلاً عن الفرق والجماعات المسرحية العربية التي اثرت بشكل فاعل ومباشر للنهوض بتاصيل المسرح العربي وهويته ، من هذه الفرق والجماعات نشير الى ابرزها مثل : (جماعة المسرح الاحتفالي ، وجماعة مسرح الحكواتي ، و مسرح السرادق ومسرح السندباد الساسي و مسرح الفوانيس ومسرح الفرجة و فرقة المسرح الفني الحديث (في بعض محاولاتها الجادة) .

لقد قدمت هذه الفرق والجماعات بأسماء مخرجيها ومؤسسيها نتاجات مسرحية كبيرة إلى جانب التنظيرات والدراسات الأكبر أهمية حققت من خلالها تطورات ملموسة جدا أسهمت في الوقوف عند تجليات العرض المسرحي العربي فنيًا وفكريًا طمحا في الوصول إلى استقلالية

جمالية ، هذا فضلاً عن الدور الذي أداه النقد المسرحي العربي الذي أخذ على عاتقه مهمة الحكم ، والتفسير ، والتقريب بين وجهات النظر الموضوعية لأنه ?أي النقد ?هو المسؤول الأول والأخير عن إعلان هوية المسرح العربي واستقلاليته ، إذا ما وجدها الهوية الحقيقية التي تستحق فعلاً الإعلان عنها والترويج لها .

لقد وجدت المحاولات العربية نفسها في حيرة، ذلك أن القراءة لثقافتنا الموروثة وجدت نفسها بين أمرين لا ثالث لهما ، الأول : الجري وراء أشكال التعبير الغربي المستورد من الآخر . والثاني : محاولة التمسك بالجذور التراثية شكلاً ومضمونًا إلى جانب الأشكال والمضامين المحلية ضمن مرجعياتها الشعبية المتوارثة .

هذه الثنائية جعلت المسرح في حالة تحد كبيرة . يضاف إلى هذه الانشطارية أن جل الواجهات المسرحية العربية بدأت شيئًا فشيئًا تخلو من تراثنا العربي الأمر الذي يؤدي حتما إلى حفر هوة عميقة في ثقافة الجيل المعاصر والأجيال المتعاقبة .

لكن إذا كان ولابد فرز بعض من هذه الجهود العربية الفردية منها والجماعية التي حققت استقلالية فنية وفكرية بين ماقدمته على صعيد التنظير ، والتأليف ، والإخراج المسرحي ونخص بالذكر : توفيق الحكيم ، و يوسف إدريس ، وعبد الكريم برشيد ، و روجيه عساف ، و قاسم محمد ، مع التنويه إلى وجود مشتركات أسلوبية في المعالجة والتوظيف التراثي وسينوغرافيا العرض المسرحي والبحث عن الأمكنة المغايرة وغير ذلك لكن الاستقلال الجمالي بشكل عام قد تحقق بتباينات إبداعية بين هذا وذاك الا انها في النهاية تصب في مجرى واحد ، مع ضرورة الإشارة إلى خطاب المسرحي اللبناني عبد الحليم كركلا الذي يمتلك إستقلالية جمالية خاصة كونه اعتمد لغة الرقص الدرامي الحديث في تشكيل خطابه المسرحي العربي عبر التوظيفات التاريخية والفلكلورية نفسها لكن بأسلوب أدائي حديث ولغة مسرحية جديدة وهي لغة الجسد . لقد آمن كركلا بأن للجسد قدراته الخلاقة وإمكانياته الجمالية لا بوصفه جسدًا يتحرك ، بل جسدًا يفكر وينتج المعنى والجمال صانعًا توازنًا ما بين الروح والجسد من جهة وما بين الجسد والواقع من جهة اخرى ، ان تجربة مسرح عبد الحليم كركلا في مسرحه الراقص وفي محاولته الجمالية في تكوين لغة مسرحية جديدة راقصة في خطاب العرض المسرحي العربي - حيث أسس عام ١٩٧٠ أول مسرح عربي راقص - تعد أول تجربة عربية اعتمد فيها منتجها (توظيف جميع إمكانيات الممثل النفسية والجسدية، التي تنبع من كيانه وغرائزه وأحاسيسه، فدربه على الحركة ، والإيماء ، والتشكيل، وأبعده عن التناقض، بين تكنيك التدريب الداخلي أو الروحي، أي تجسيد الدور بالإشارات الداخلية).

المبحث الرابع :

عينتا البحث

- اولا : تجربة مسرح الصورة : مسرح الصورة.

وهو تجربة مسرحية عراقية ظهرت منتصف ثمانينيات القرن الماضي على يد المخرج المسرحي العراقي (صلاح القصب) الذي قدم عبر هذه التسمية أعماله المسرحية التي بدأت مع عرض مسرحية هاملت عام ١٩٨١.

وهذه التسمية كان قد اقترحها قبله المخرج المسرحي العراقي حميد محمد جواد في منتصف سبعينيات القرن الماضي نفسه لكن تحت اسم

(المسرح الصوري الشاعري) لكن القصب حاول ان يطور مفهوم هذه التسمية ويجعلها أسلوبه الإخراجي لجميع مسرحياته التي انضوت تحت هذه التسمية مثل : هاملت و الخليقة البابلية وطائر البحر و الملك لير و العاصفة و محطات الذاكرة و الخال فانيا و الشقيقات الثلاث والحلم الضوئي و أحلام مهرج السيرك و عزلة الكرستال و حفلة الماس و مكبث ... وبهذا يكون قد حقق استقلاله الجمالي في أسلوب ثابت موحد .

اعتمد القصب استقلاليته الجمالية لهذا الأسلوب المسرحي ونظر له عبر اصداره لمجموعة بيانات مسرحية كانت يصدرها تباعًا بعد كل عدد محدد من تجاربه . بدأ هذه البيانات المسرحية بالبيان الاول الذي أصدره عام ١٩٨٦ م تحت عنوان (مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق) .

بدأه بالمنطوق النظري لمسرح الصورة والتكوين والأسس الفلسفية لهذا المسرح الذي يقترحه فهو يرى في بيانه الأول : " إن الصورة تبحث عن أشكال جمالية متعددة تمكنها من قول ما تريد قوله ومن خلال وحدة البناء تظهر التباينات واللقاءات بين الفنون المختلفة والتي تحقق الإضافة الى إغناء الفن ككل ولم تأت الصورة هنا كي تبدع شعرًا مسرحيًا بالمعنى المألوف بل لتبدع شعر منبثقًا من اللاوعي المخزون " .

ويكشف عن تصوره للنص المسرحي بالقول : " النص نظام من العلامات الميتة والمتوقفة زمنيًا توقظها رؤية المخرج لتمنح جسد العرض الاستيقاظ والحركة محولاً زمنًا إضافيًا جامدًا إلى زمن حاضر مؤول من قبل ذاكرة المتلقي لتمنح الخطاب وجودا تنمو بداخله العلامات وتتحول باستمرار . "

مسرح الصورة ينهل من منطقة الحلم والخيال للوهلة الأولى ثم تتحول عنده التخيلات بعد الاندماج معها إلى رؤية هندسية تحلق عاليًا عبر فضاءات مفتوحة مطلقة ولهذا فهو يلجأ في تمرينه إلى الهدم والبناء ، وإلى عشوائية مفتوحة يمكن أن تقوده فى النهاية إلى التنظيم ليتعرض هذا التنظيم إلى الهدم ثانية وهكذا .

إن مسرح الصورة لا ينظر إلى المكان المسرحي إلا بوصفه سحرًا كونيًا ?بحسب البيان الصوري الثالث " : ?يحاكي فيه الروح تحت وطأة الجسد يشعرنا بامتلاء الجو برعشة الأشياء الهاوية ، قدسي ، سري تسبح فيه الأطياف المهاجرة ، وباستمرار ليل نهار تدوسه عرياتهم حاملة أحلامنا ، لا تستغيث أبدًا ، أثيري .. إنه الرواق المفتوح على السماوات المجهولة ، لا ينتمي لمعمارية الهندسة وخرائطها ، لا جدران ، لا مساحات مثبته ، إنه الباحث عن اللانهاية ، المتنسك الشهواني ، المحتدم بالصراخ حينا والمحتدم بالدموع حينا آخر . "

في مسرح الصورة ، يقف المخرج وحيدًا في سماء العاصفة وأعلام الدهشة ،هكذا يصور لنا البيان الصوري الرابع وحدانية المخرج فيقول : " تقدم لنا صورا لا بداية ولا نهاية ، صورًا تتلاحم خارج أي منطق لا يبررها شيء ولا تؤدي إلى شيء في عالم هو عالمنا ولكنه يبدو لنا غريبا ... الصورة اداة تمرد ميتافيزيقي ... تمنح الروح حرية التنزه في الفضاء ... " .

إن تحولات البنية النصية في مسرح الصورة ? حسب البيان الخامس - : " تشيد على فضاءات سحرية طقوسية ، سريالية غير تقليدية وهي فضاءات تبحث عن الجديد الفني الفلسفي في الارسال والتلقي وتتعامل مع مفردات ذات شبكة علاقات رمزية وإشارية ما وراء مسرحية ..

تتحقق في إرسالها معنى الصورة وفلسفتها . "

إن جميع هذه الطروحات وغيرها تجسدت فعلاً في عروض القصب وكان الباحث مشاركا في توليد بعض منها حيث أسهم ممثلا في عدد المسرحيات التي أخرجها القصب . وبهذا يمكن القول أن هذه العروض حققت استقلالاً جماليًا واضحًا وبشهادة عدد كبير من النقاد العرب والعراقيين لامتيازها في تبني اتجاه مسرحي صوري لجأ إلى ما لم يلجأ إليه الآخرون في تجاربهم .

- **ثانيا: تجربة طلعت السماوي :**

طلعت السماوي : هو فنان عراقي مغترب منذ أكثر من ثلاثين عامًا ,عمل مخرج حركه (كروكراف) في السويد في ورشته الخاصة والتي أسسها بعد سنوات طويلة من التدريب المستمر الأمر الذي زاده خبرة ودراية بالرقص المسرحي الإيقاعي على الصعيدين النظري ، والتطبيقي . يعتمد السماوي على مرجعيه ثقافية تراثية عربيه بشكل عام وعراقية بشكل خاص ، أفاد منها في عمله في كيفيه صياغة الموضوعات التي يختارها من حضارة وادي الرافدين مثلا أو من حكايات ألف ليلة وليلة أو من قصائد الشاعر بدر شاكر السياب .

يعتمد السماوي في عمله على مدرستي الرقص الحديث وهما : مدرسه كريهام ومدرسه ليمون ، وذلك لاهتمامهما بما يناسب الشرق حيث الاهتمام بالإحساس الشعوري الداخلي للنفس البشرية ، وهذا ما يعاكس إهتمام فن الباليه الذي يستعرض الأشياء الخارجية فقط .

يتوزع عمل السماوي بين (البانتومايم) و(الاكروباتك) و(اليوغا) وكيفية الإفادة من كل هذه المرجعيات نظريًا وعمليًا في استخدام الفلكلور بلغة الجسد بعد أن يوظف التقنية الغربية ، يأخذ ما يحتاج إليه منها لإبداعه الخاص ولروحه بمرجعياتها الشرقية العربية الإسلامية والعراقية .

يؤكد السماوي في تجربته على أهميه اللغة الحركية لأعضاء الجسد كافة وعدها لغة واضحة وشفافة ذات معنى واحد ، على حين نجد أن اللغة المنطوقة تكون ازدواجية المعاني والمترادفات . فضلاً عن تأثير المكان على إحساس الراقص وأهميه الإلمام بما حوله فيزيائيًا وذلك أن الراقص يعتمد هنا على قوة عقله أكثر من اعتماده على قوة جسده .

وفي عمل مسرحي من إخراجه وأدائه وتأليفه بعنوان (خطوات الإنسان) وهو على شكل ثلاث لوحات راقصه الأولى(طقوس بابلية) والثانية (رحله صوفي) والثالثة(الشمس أجمل في بلادي) وهذه الأخيرة هي تجربة عالمية جديدة في مجال فن الكوركراف ، اعتمد فيها السماوي على كيفية تحويل (الشعر) إلى (إشارات) إيمائية جسدية مفهومة على نغمات موسيقية من معزوفات الفنان منير بشير والفنان نصير شمة.

إن السماوي حاول في هذه التجربة الجمالية المستقلة ، وكذا الحال في تجاربه الأخرى ، أن يحقق استقلالية جمالية من طراز خاص تحتفي بالجسد البشري وتحوله إلى بطل حقيقي للخطاب المسرحي المعاصر .

ومن المهم الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من العروض الراقصة أخذ يحتل مكانة مهمة في المسرح العراقي لا سيما في السنوات الأخيرة حيث أخذت لغة الجسد وفن إخراج الحركة (الكوركراف) والرقص الإيقاعي والإيمائي ، أخذت شيوعها في فضاءات العرض العراقية ،

ولـو إنهـا جـاءت متـأخـرة عن التـجـارب الـعـالمـيـة والعربية .. ولو إنها أيضا ?أي المحاولات العراقية - بـرغم كـونـهـا تجـارب لم تـزل غـضـة في هـذا المجال، إلا أن ما قدم من عروض جسدية إيمائية راقصة ، يعد إشارة مهمة على استعداد أصحابها لتقديم الأفضل برغم الحاجة الملحة على اكتساب الخـبـرات الـعـلـمـيـة وتحـسـين مـسـتـلـزمـات ذلك التخصيص ووضع برنامج مستقبلي عبر سنوات ليـست بـالـقـلـيـلـة .. وإيـجـاد المدارس والمعـاهـد المتخصصة، وقبل ذلك تطوير الخبرة العراقية المتمثلة بمدربين ومخرجين كوركراف يمتلكون المواصفات العلمية والتي من شأنها الأخذ بلغة الجسد العـراقـيـة إلى مصاف الجهود العالمية والعربية الساعية لتأسيس لغة عالمية للمسرح في هذا الكون برمته .



الأثر الإبداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤية ذاتية فى الفيلم

مصر
محسن التونى

" إن العين التى يقولون عنها إنها نافذة النفس البشرية هى الوسيلة الرئيسية التى يمكن بها أن ندرك مظاهر الطبيعة اللانهائية إدراكًا كاملاً والأذن هى الوسيلة الثانية وهى تستمد أهميتها من أنها تسمع الأشياء التى رأتها العين " (١)

(ليوناردو دافينشى)

إن وجود الصوت فى الفيلم لهو سلاح شديد القوة، فالكلمة تمتلك من القوة ما يجعلها عنصرًا أساسيًا من عناصر اللغة السينمائية وأقصد بالكلمة هنا شري الصوت، وما قد يحمله من دلالت ومعان متعددة ولكن من يمتلك تلك القوة عليه توظيفها توظيفًا دراميًا بهدف التأثر على الجمهور .

وقد يعتقد البعض أن توظيف العنصر الصوتى فى الفيلم هو من الأمور السهلة البسيطة، إلا أن الدارس والمتعمق لهذا الفن يجد الأمور على غير ذلك، فالجانب التكنيكى لوضع شريط الصوت فى الفيلم سوف لا نختلف عليه فله قواعد واضحة، ولكن الجانب الإبداعى والفكرى والنفسى هو الجانب الجوهرى فى عملية الإبداع تلك التى لا يضعها الكثير من صناع الأفلام نصب أعينهم وهم يقومون بعملهم، وهذا لا ينفى وجود قلة من المخرجين ومهندسى الصوت تعى تلك العملية وتدركها بشكل كبير، ومنذ دخول الصوت إلى الفن السينمائى وهناك مصاعب تواجه فنانى الصوت والمخرجين فهو أحد أهم وأصعب عناصر اللغة السينمائية، ويتحدث ميخائيل روم موضحاً تلك الصعوبة التى واجهت المخرجين فى البدايات فيقول " على الرغم من أنه بدا فوراً أن الأمور صارت أسهل بالنسبة للمخرجين، وبدا فوراً أن الصعوبة الأساسية قد ألغيت ?صعوبة ترجمة كل محتوى الحياة من خلال فعل صامت بدون صوت، فإن السينما الناطقة فى المراحل الأولى، وبعد أن امتلكت الكلمة، فقدت نتيجة لذلك الكثير من تعبيراتها السابقة"(٢)

وهنا يتأكد عمق الدور الذى أضافه الصوت للفيلم، حيث دوره تقديم ترجمة لمحتوى الحياة وإضافة مزيد من الواقعية لفن الفيلم، وتلك الصعوبة التى واجهتهم فى البداية كانت نتيجة واضحة لتوظيف الصوت بمفهوم يفتقد العمق والبعد النفسيين لهذا العنصر الجوهرى فى الفيلم ويلقى بظلاله على الجانب التكنيكى البحت للتوظيف.

ويرى (آلان كاسيبار) فى كتابه "التذوق السينمائى".

أنه لا شىء فى فيلم من الأفلام أيسر وصولاً إلى نفوسنا من معنى الكلمات التى تنطق بها الشخصيات، وإدراك المعنى الذى تتلمسه فى الحوار ضرورة لازمة فى كثير جداً من الأفلام، والكلمات أيضاً تعرض معظم السمات الصوتية الأخرى الموجودة فى الفيلم"(٣) ومقولته تلك بنظرة متعمقة تلقى الضوء على باقى عناصر الشريط الصوتى وليس الحوار فقط وتؤكد دور تلك العناصر فى الوصول إلى نفس المتلقى وقوتها فى التأثير عليه.

"وتلك القوة والقدرة التى تمتلكها عناصر

١- أرنست لندجرن : فن الفيلم، ترجمة صلاح التهامى، مراجعة أحمد كامل مرسى، الألف كتاب ٣٤٧، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ص ٨٧.

٢- ميخائيل روم : أحاديث حول الإخراج السينمائى، ترجمة عدنان درانات، دار الفارابى، بيروت، ١٩٨١ ص ٤٥.

٣- آلان كاسيبار : التذوق السينمائى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٥١.

شريط الصوت فى التعبير عن ذاتية العالم الفيلمى الذى يقدمه المخرج هى ما سوف أتعرض له، وذلك من خلال:

توظيف المؤثرات الصوتية فى التعبير عن تلك الذاتية. كذلك الموسيقى وتوظيف السارد (المعلق) كمونولوج داخلى للتعبير عن ذاتية الشخصيات.

توظيف المؤثرات الصوتية:

وليس المقصود توظيف المؤثرات لتحقيق واقعية ومصداقية الجو العام فى الفيلم أو لتقديم أصوات متزامنة مع الحركة المقدمة فى الصورة، ولكن المقصود توظيف المؤثر الصوتى بصورة ذاتية ودرامية للتعبير عن وجهة نظر ذاتية أكثر تكيفاً وعمقاً لما يدور فى خلد شخصية ما داخل العالم الفيلمى، ومن أكثر المخرجين الذين برعوا فى توظيف شريط الصوت وأبرزهم كان المخرج (أورسون ويلز) فى فيلمه "المواطن كين" الذى أرسى بهذا الفيلم قواعد متعددة تخص كلاً من التصوير والمونتاج والصوت والإخراج ولذلك فدائماً ما سأتعرض له كمثال بارز فى التاريخ السينمائى لكل تلك العناصر، فقد استخدم أورسون ويلز صوت الببغاء كنوع من التعليق على شخصية زوجته بعد مشهد المشاجرة بينهما، فالببغاء هنا يعبر عن رؤيته لها.

وفى فيلم "كل هذا الجاز" قدم بوب فوس أسلوباً مختلفاً لتوظيف المؤثر الصوتى فى مشهد الأزمة القلبية التى يمر بها جو جيدون (روى شنايدر) من خلال اختفاء جميع الأصوات الموجودة داخل المشهد فجأة ولا يسمع سوى صوت أنفاسه والسيجارة التى يشعلها ونقر أصابعه على المنضدة وساعة يده، ثم يعود الصوت مرة أخرى إلى عهده وهو بهذا التوظيف يدفعنا لأن نسمع فقط المؤثر الصوتى من وجهة نظر خاصة بحالة الشخصية التى تنذر بوجود خطر الموت يحاصر الشخصية.

ومن أبرز استخدامات المؤثر الصوتى فى التعبير عن الحالة الذاتية فى السينما المصرية كان فيلم "دعاء الكروان" وما يمثله الكروان من علاقة وارتباط ذاتى خاص بالشخصية وما تشعر به فهى دائمة السمع له والتجاوب معه وفى الرواية يظهر بشكل جلى هذا الارتباط فتقول له.

"تم العهد بينك وبينى أيها الطائر العزيز على أن تذكر هذه المأساة كلما انتصف الليل حتى نثأر لهذه الفتاة التى غدرت فى هذا الفضاء، ثم نذكر هذه المأساة كلما انتصف الليل بعد أن نظفر بالثأر.....

لبيك لبيك أيها الطائر العزيز! إنا لنلتقى كلما انتصف الليل منذ أعوام فندير بيننا هذا الحديث، أفتدعنى أقص أطرافاً منه على الناس لعلهم أن يجدوا فيه عظة تعصم النفوس الذكية من أن تزهق، والدماء البريئة من أن تراق!"(٤)

إننا لم نسمع تلك الكلمات فى الفيلم، ولكننا شعرنا بتلك الرابطة وبدور المؤثر الصوتى للكروان من خلال تواجده المستمر على الشريط الصوتى فى أماكن محددة بشكل استطاع أن يوصل تلك العلاقة للمشاهد.

أيضاً توظيف المؤثر فى فيلم "اللص والكلاب" إخراج كمال الشيخ، حيث ارتباط صوت نباح الكلاب بالمطاردة التى يعيشها "سعيد مهران" والخوف الدائم الذى يعيشه بداخله وهو ما عبر عنه توظيف المؤثر فى الفيلم، كذلك فيلم "الهروب" فقد لعب دور مؤثر الصقر دوراً خاصاً مرتبطاً بشخصية منتصر، فلقد مثل الصقر له جذوره حيث كان والده يعمل صياداً للصقور إلى جانب أنه كان يمثل بالنسبة له التعبير عن فكرة الحرية التى طالما طمح إليها. وفى فيلم "نهر الحب" إخراج عز الدين ذو الفقار لعب مؤثر صوت "مزلقان القطار" دوراً خاصاً فى الإرهاص بما ينتظر شخصية آمال وعبر من خلال توظيفه

٤- طه حسين : دعاء الكروان، مكتبة الأسرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٣، ص ١١.

بشكل متكرر على مدار الفيلم عن أحساسها الدائم بالخوف من المجهول. وفى فيلم "الحريف" إخراج محمد خان يبدأ الفيلم بصوت أنفاس فارس اللاهثة وهو يعدو بحركة بطيئة أسفل أحد الكبارى بين قضبان قطار، فتقودنا تلك الأنفاس للعالم الخاص جداً لشخصية فارس.

وبذلك يتضح دور المؤثر فى التعبير من وجهة نظر ذاتية خاصة بإحدى شخصيات الفيلم بشكل أبلغ وأقوى تأثيراً من مجرد ذكر المعلوم عن طريق الحوار ولكن لا بد أن يظل فى أذهاننا أن القيمة والتأثير هنا نابعان من أسلوب توظيف المؤثر داخل الفيلم (اختيار مكان وضعه).

التوظيف الموسيقى داخل الفيلم:

إن الموسيقى تحقق واقع الصورة ومضمون المشاهد فهى تحيط بالأشخاص وحواراتهم وكذلك بالأماكن الداخلية والخارجية كخلفية للصور حتى أكثر من خلفية من غير أن ترتبط بمحتوى الصورة وإنما بالمضمون والإطار العام"(٥).

فالموسيقى قوة دافعة محركة للصورة ومعبرة عن جوهر ما يدور بداخلها، حينما توظف بشكل ذاتى فهى تلعب الدور الذى يوكل إليها وغالباً ما يكون إضفاء العاطفة وتدعيم أوجه هذا التأثير العاطفى فى الفيلم، إلى جانب ضرورة اعتبارها جزءاً من المفهوم العام للفيلم وأسلوبه، فهى تصنع مزيجاً من الصوت، وهو ما عبر عنه أرنست لندجرن فى كتابه " فن الفيلم" فى محك حديثه عن أفضل موسيقى للفيلم السينمائى فيقول "المهم بالنسبة للأفلام ليس القيمة الذاتية للموسيقى وإنما المهم أن تكون مناسبة من الوجهة الدرامية وأن تكون هناك مطابقة سليمة بين إيقاعها والإيقاع التصويرى للفيلم والموسيقى التى تبلغ حداً من الجودة تجعلها تجتذب انتباه المتفرج على حساب الفيلم لا محل لها، ومن هنا جاءت الملاحظة الشائعة وهى أن أفضل موسيقى للأفلام هى تلك التى لا يسمعها أحد"(٦)

ولذلك فإن التوظيف المميز للموسيقى هو التوظيف الذاتى حينما تعبر جملة موسيقية عن حالة خاصة جداً مرتبطة بإحدى شخصيات الفيلم أو مرتبطة بمكان محدد، وقد يستخدمها المخرج للتعبير عن وجهة نظر ذاتية وهذا لا ينطبق فقط على الأفلام الروائية ولكننا أيضاً نجده بشكل واضح فى الأفلام التسجيلية ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما قدمه المخرج سمير عوف فى فيلم "لؤلؤة النيل" حينما صور معبد فيلة وهو فى حالة غرق والموسيقى فى هذا الفيلم عبرت عن حالة حزن وأنين شخصى للمخرج، وما قدمه أيضاً فى فيلم "القاهرة ١٩٣٠" حينما عبر بالموسيقى والمؤثرات عن روح القاهرة فى تلك الفترة ووجهة نظره الذاتية جداً فى لوحات "ديفيد روبرتس".

ويعتبر شادى عبد السلام من أكثر المخرجين الذين تلعب الموسيقى دروا ذاتياً خاصاً ومميزاً فى التعبير عن العالم الفيلمى، كما فى فيلمه الروائى المومياء وفى معظم أفلامه التسجيلية. وقد تستخدم الموسيقى (كمونولوج) داخلى فهناك استخدام لبعض الأغانى العاطفية كجزء من بناء شريط الصوت وهى تستخدم لتعبر عن الحالة النفسية والعواطف والأفكار الخاصة بالشخصية وأبرز نموذج لهذا التوظيف هو ما قدمه محمد خان فى فيلم "زوجة رجل مهم" فارتباط الزوجة بأغانى عبد الحليم ارتباطاً ذاتياً بكل ما تمثله تلك الأغانى هذا الارتباط لم يكن على مستوى شخصية الزوجة منى فقط بل يرى الكاتب "رؤوف توفيق" أن ارتباط الزوجة بـ "عبد الحليم" إنما هو رمز لحقبة كاملة وجيل كامل ارتبط به لا بوصفه أغنية أو صوتاً بقدر ما كان هذا الارتباط نوعاً من التعبير عن المشاعر الداخلية لهذا الجيل فـ

٥- صوفيا ليسا : جماليات موسيقى الأفلام، ترجمة، غازى منافيخى، الفن السابع ١٨ منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ص١٤.

٦- أرنست لندجرن : فن الفيلم، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٥.

"عبد الحليم" لم يكن يغنى كشخص غريب عن المجتمع بل كواحد من عناصره، استطاع أن يبلور من خلال الكلمة واللحن كل الطموحات الموجودة فى داخله"(٧)

ولا بد من الإشارة إلى أن أسلوب توظيف الموسيقى هو ما يضفى عليها تلك الرؤية الذاتية، فأسلوب اختيار المكان الذى تبدأ فيه والمكان الذى تنتهى عنده، وأسلوب التحكم فى المستوى السمعى لها من حيث العلو والانخفاض أثناء عمل المكساج، كذلك طريقة دخولها هل تم بشكل حاد Cut أم بشكل متدرج Fade In، وبناءً على هذا التوظيف تتحدد تلك الرؤية الذاتية، ويصبح للموسيقى دور جوهرى فى التعبير عن فكر الشخصية والصراع النفسى الداخلى لها.

استخدام الراوى أو المعلق على الأحداث "المونولوج الداخلى"

"من الواضح أن الشىء المناسب للأفلام الناطقة هو المناجاة الداخلية" _أيزنشتين)، لعل أبرز استخدام ذاتى من وجهة نظرى هو دور المونولوج الداخلى، ولن أتطرق إلى أشكال الراوى فى السينما والجدل القائم حول التصنيف، ويعرف الراوى بأنه "الشخصية التى تقوم بالتعليق السردى المباشر فى العرض المسرحى"، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساساً إلى الجمهور وقد يلعب الراوى دوراً تمثيلياً إلى جانب التعليق وقد لا يلعب"(٨).

والمونولوج الداخلى أسلوب وسيط اكتشفه اللغوى السويسرى شارل بايه عام ١٩١٢ أطلق عليه اسم الأسلوب غير المباشر الحر، ويتميز بأنه يعطى الكاتب حرية أكبر فى نسخ كلام الشخصية داخل كلام الراوى وعرف هذا الأسلوب فيما بعد بالمونولوج الداخلى، لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها"(٩)

هذه المشاعر والعواطف والتأملات التى يعبر عنها المونولوج هى الهدف الذى أسعى لإبرازه، فلقد لعب الراوى أو المعلق على الأحداث دوراً دراميا وسرديا بالغ الأهمية منذ بداية الدراما اليونانية إلى يومنا هذا وذلك تبعاً للتوظيف المطلوب، فعلى سبيل المثال استخدم المعلق فى الفيلم التسجيلى للشرح والتعليق واتسم فى بعض الأحيان بالمباشرة والسطحية وظهر هذا بشكل واضح فى أفلام تسجيلية متعددة نعرض بشكل خاص للتليفزيون وتستخدم كأداة ترويجية لبعض الأماكن إلى أن ظهر توظيف مختلف لهذا الدور على يد بعض مخرجى السينما الروائية الذين بدأوا فى مجال الفيلم التسجيلى، ومنهم المخرج داود عبد السيد. الذى قدم فيلم "وصية رجل حكيم" حيث كان توظيف المعلق من سماته البارزة، فقد اختلفت المباشرة والسطحية ودور المعلق بمفهوم الدولة الشمولية، أى الذى يعى ويدرك ويملك كل الحقائق بل ظهر فى الفيلم دور مختلف هدفه تكثيف وتوصيل المعنى تاركاً للمتلقى الحرية فى إصدار الآراء والأحكام وظهرت عفويته وتلقائيته مما جعله أقرب إلى المتفرج حيث تمت الاستعانة بشخصية من داخل نسيج الدراما.

ثم انتقل لتوظيف الأسلوب الذاتى لاستخدام الكلمة فى الفيلم الروائى وهو ما يعرفه دكتور فاروق الرشيدى بقوله "قد يكون استخدام الكلمة فى الفيلم الروائى محسوسا أو غير محسوس أو ذاتيا أو موضوعيًا.

ويقصد بالاستخدام المحسوس هو أننا نحس فيه بوجود شخصية المتكلم فى مجال البيئة المحيطة بالمشهد، كأن نسمع الشخص الموجود خارج إطار الكادر، ثم قد نراه أو لا نراه، أما غير المحسوس فهو الصوت الذى لا ينبع من بيئة المشهد، فقد تكون الكلمة مستخدمة فى شكل خاص من أشكال الحوار وهو المونولوج الداخلى..

٧- جان ألكسان : الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما فى الجمهورية العربية السورية. دمشق ١٩٩٩، ص ٣٣٧.

٨- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ص ٣٧.

٩- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ١٩٨٤ ص ١٥٩.

وإذا كانت إحدى شخصيات الفيلم الموجودة فى المشهد (على حين يسمع المشاهد ما تسمعه هذه الشخصية بطبيعة الحال) أو كانت هذه الشخصية لا تسمع ما يدور حولها من كلام أو حوار ويشاركها الجمهور المشاهد فى ذلك، سمى أسلوب الكلمة فى هذه الحالة بالأسلوب الذاتى"(١٠).

وهذا هو أقصى درجات القدرة على التعبير والتواصل مع المتلقى، فمن خلالها تتعايش مع الشخصية وتصبح بالنسبة إلينا كالكتاب المفتوح، نستطيع أن نتصفحه وأن نتعمق فى صفحاته وأن نقف أمام بعض الكلمات نركز ونتعمق فى معانيها، وبالتالى فقد اعتبر هذا الأسلوب هو الأمثل فى التعبير عن حالة خاصة جداً لشخصيات عالم الفيلم وتم إدراك ذلك..

أما المناجاة فيبدو أنها " ترتبط باستخدام الصوت بأسلوب ذاتى، استخدام المناجاة الداخلية، التى نشأت من التعليق، وكان التعليق فى البداية مقتصرا على الأفلام التسجيلية ويعتبر حالة خاصة من حالات المونتاج السمعى ?البصرى... أمام المناجاة فيبدو أن استخدامها الأول كان فى فيلم.. فاصل غريب ١٩٣٣... حيث يمكن سماع أفكار الشخصيات مثلما تسمع أحاديثها"(١١)

وبذلك يتضح كيف أن تلك البدايات كانت النواة لهذا التوظيف الذى إلى يومنا هذا يشكل قوة خاصة جداً يمتلكها أحد أهم عناصر اللغة السينمائية ألا وهو التوظيف الذاتى والدرامى لشريط الصوت.

ولقد عبر أرنست لندجرن فى كتابه "فن الفيلم" عن تلك الذاتية فى محك حديثه عن تأثير شريط الصوت وذلك دون تحديد مباشر للمناجاة فيقول "إنه فى بعض الأحيان يستخدم الصوت لكى يعطينا فكرة عن حالة الشخصية الذهنية.

ويتم هذا عادة بتقديم أصوات لا يمكن اعتبارها جزءا طبيعياً من المشهد الذى يراه المتفرج وقد يؤدى هذا الغرض أيضاً إلى الالتجاء إلى تشويه الأصوات الطبيعية بشكل واضح"(١٢)

إن هذا التأكيد للذاتية ليس مرتبطًا بتقليد الواقع ومحاكاته، وإنما فى خلق عالم صوتى يعبر عن الحالة الشخصية داخل العالم الفيلمى وبلغة سينمائية بالغة، فقد نرى رؤية خاصة للواقع من وجهة نظر إحدى الشخصيات كما جاء فى العديد من الأفلام فعلى سبيل المثال فى فيلم "ثرثرة فوق النيل" من إخراج حسين كمال يقول أنيس وهو يتجول فى شوارع القاهرة ساخرا مما يحدث فيها "اللى يردموه يرجعوا تانى يفحتوه، واللى يسفلتوه يرجعوا تانى يهدوه، مرة علشان الكهرباء ومرة مواسير المية، ومرة سلك التليفون ومرة مجارى ياما جارى فى الدنيا ياما جارى طب ما كانوا فتحوا مرة واحدة".

وهنا تكمن قيمة أخرى بخلاف الذاتية التى نشعر بها ونحن نسمع ما يجول بخاطر الشخصية وهى عملية التركيز فى عرض الجزء المهم من المعلومة وهو ما أكد عليه بيلابلاش فى محك حديثه عن توظيف الراوى فى الفيلم فيقول "أعتقد أن هناك مستقبلاً عظيمًا أمام الفيلم المروى الذى يروى القصة فيه مؤلف راو لا نراه، فهذه الطريقة سوف تحرر العرض المرئى من ضرورة عرض التفاصيل غير الهامة لا لشىء إلا لنجعل القصة معقولة لأننا فى هذه الحالة سنسمع صوت كلمات الراوى وهو يقص علينا ما يحدث.

وبينما هو يصنع ذلك يمكن للصور أن ترينا الأحداث الداخلية عن طريق تداعى الأفكار بأسلوب مزج ومصاحبة". (١٣)

أسلوب المزج والمصاحبة هذا الذى ينوه عنه بيلابلاش بالتأكيد قد وصل إلى ذروته الآن فى الأفلام فقد صدق حدسه وانفتح أمام الفيلم بهذا

١٠- فاروق الرشيدى : مقالة بعنوان الإبداع الفنى للمخرج السينمائى فى مجال الصوت، مجلة الفن المعاصر، مجلة فصلية متخصصة، المجلد الأول، العدد الأول خريف ١٩٨٦ ص ١٦٤.

١١- رالف ستيفنسون، جان دوبرى : السينما فنًا، ترجمة خالد حداد، الفن السابع ٩، منشورات وزارة الثقافة، ص٣٤٩.

١٢- أرنست لندجرن : فن الفيلم، مرجع سبق ذكره، ص٩٦.

١٣- بيلا بلاش : نظرية الفيلم، ترجمة أحمد الحضرى، أنور المشرى، فؤاد دوارة، مراجعة أحمد الحضرى، مطابع مؤسسة دار الشعب، ١٩٩١، ص ٢٤٠.

التكنيك بعدُ عميق، إلى جانب قوته فى التعبير عما يدور بداخل الشخصيات بتلقائية خاصة جداً حتى وإن كانت فكرة وجود راوٍ فى حد ذاتها من الممكن أن تخلق تباعداً أو أن توقف عملية التوحد إلا أن هذا لا يحدث بل على العكس من ذلك تكمن قوة هذا الأسلوب.

وهناك مجموعة كبيرة من الأفلام المصرية التى استخدم فيها راو وتنوع توظيفه بداخلها مثل فيلم "موعد مع الحياة.. ١٩٥٣، موعد مع السعادة ١٩٥٤، طريق الأمل ١٩٥٧، رد قلبى ١٩٥٧ من إخراج عز الدين ذو الفقار، فيلم لا أنام ١٩٥٧ إخراج صلاح أبو سيف، وفيلم لا عزاء للسيدات ١٩٧٩ من إخراج بركات.

هذا إلى جانب توظيف كتابة اليوميات أو المذكرات كما فى فيلم "يوميات نائب فى الأرياف" من إخراج توفيق صالح، الذى قدم فيه شخصية الرجل الذى يقف على الحياد يتأمل الحياة من حوله دون أن يشارك فيها إلا من خلال فكره الخاص الذى يدونه فى مذكراته، وهو غير راض عن الأوضاع ويود أن يحقق العدل ولكنه يكتشف أن تطبيق القانون لا يعنى تحقيق العدل، فالقانون يعبر عن مصالح الطبقة الحاكمة، فنرى الفيلم ينتهى بكلمات للنائب يعبر بها عن هذا النظام ويوضح بشكل ذاتى خاص جدا عما بداخله فيقول "نحن هنا لا نأخذ أرواح الناس على سبيل الجدل، إن الأموال تصرف على التافه من الأمور، أما إذا طلبت لإقامة العدل أو تحسين حال الشعب فإنها تصبح عزيزة وشحيحة، ذلك أن العدل والشعب كلمات لا يزال معناها غامضا عن العقول فى هذا البلد".

بالتأكيد تلك المعانى اتخذت قوة خاصة لها مستمدة من أنها نابعة من الشخصية وهى تتحدث بذاتية خاصة تعبر عما يدور بداخلها.

وقدمت السينما نماذج حديثة ناضجة ففى فيلم "بحب السيما" ٢٠٠٤ من إخراج أسامة فوزى، يبدأ الفيلم بصوت يقول "سيداتى آنساتى سادتى. أنا نعيم عدلى، سنى أربعين سنة، أنا اللى واقف هناك فى البلكونة دى، بس من أكثر من تلاتين سنة".

ويعد فيلم "أرض الخوف" من إخراج داود عبد السيد هو الأكثر نضجا من وجهة نظرى وهذا نابع من طبيعة الفيلم فى حد ذاته، فيرى المخرج داود عبد السيد أن أهمية هذا الفيلم فى تعدد مستويات التلقى فيه، فهناك مستوى الحدوتة ثم المستوى السياسى ثم المستوى الوجودى الذى يطرحه الفيلم فهل أنت ما تصنع أم ما تود أن تصنع؟ ثم هناك مستوى ميتافيزيقى.

وهذه المستويات نجدها أيضاً على مستوى شريط الصوت فى الفيلم، فهناك تعليق للشخصية على مدار الفيلم، هذا التعليق اتخذ شكلاً ذاتيًا للتعبير عن الشخصية ومشاعرها وعالمها الخاص الذى يحيا بداخله وكأنها مذكراته الشخصية يعبر منها عن الحياة المزدوجة التى يحياها فحقيقته التى يعرفها تختلف عما يراه الناس وبالتالى اتخذ (مونولوج) الشخصية دور المتفرج الذى من خلاله يشرح ويعلق عما يدور بداخله، وعلى الرغم من أن التعليق يخلق نوعًا من الانفصال بين المشاهد والحدث خصوصًا أنه قد استخدم فيه اللغة العربية الفصحى، فإنه كان له دور حيوى فى التأكيد على وحدة الشخصية وعزلتها والمأزق الذى تعيشه، وخلق نوعًا من التعاطف لدى المتلقى، حينما يسأل عن حقيقة انتمائه (هل هو ضابط شرطة أم تاجر مخدرات؟) وعندما يؤكد أن الذكريات قد اختلطت مع الأحلام والأوهام والحقائق وعندما يشعر بالتناقض بين الإحساس والشكل والوضع والحقيقة، كل هذا يخلق نوعًا من الردود على هذه الأسئلة داخلك لأن عدوى القلق سرعان ما

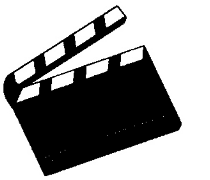
تتسرب للمتلقى وهذا التوظيف لشريط الصوت فى رأيى نموذج للتعبير عن ذاتية الشخصية داخل العالم الفيلمى وعن رؤية المخرج.

وتطبيقًا لما سبق نجد أنه يمكن أن يتم توظيف عناصر شريط الصوت جميعها ذاتياً فى مشهد واحد كما وظفه داود عبد السيد فى هذا الفيلم، ففى مشهد التحول الدرامى لشخصية يحيى حينما يقرر قتل المعلم بسيونى واتباعه نموذجًا مميزًا لتوظيف الموسيقى والمؤثرات والمونولوج بوجهة نظر ذاتية خاصة جداً داخل نسيج العالم الفيلمى الذى تحيا فيه الشخصية، ففى هذا المشهد يتحول يحيى ضابط البوليس إلى يحيى المجرم القاتل فهو يدخل إلى عالم الجريمة عن طريق ارتكاب فعل القتل. واستطاع شريط الصوت هنا أن يعبر عن هذا التحول، فالمشهد يدور فى مكان منعزل كالغابة ويؤكد وحشية المكان. الأصوات الموجودة فى المكان منها أصوات مبهمة كأصوات الحيوانات وبشكل خاص مؤثر صوت الغراب وما يوحى به من كونه موروثًا فكريًا كنذير شؤم وكذلك الموت، كذلك أصوات الرياح وحفيف الأشجار إلى جانب طلقات الرصاص، أيضاً استخدام الموسيقى التى كان لها طابع خاص بعالم الفيلم فنجدها ممتزجة بصوت غناء بدوى رجالى موحية بروح البدائية والشعور بعشوائية الغابة التى يقتل فيها الكبير الصغير وقد لعبت مستويات الصوت دوراً فى التعبير عن وجهة نظر الشخصية بالإضافة للتعبير عن روح المكان فمثلا تعلو الموسيقى فى لحظة دخول يحيى للمشهد وكذلك بعد الانتهاء من فعل القتل للتأكيد على وجهة النظر الذاتية وعلى التحول الذى يطرأ على الشخصية، ثم يأتى المونولوج ليؤكد هذا التحول فيبدأ على آخر لقطة فى المشهد حينما يقول يحيى إنه كان عليه أن يصنع فعلا إجراميا قويا يدخل إلى عالم الجريمة، وعلى قدر وحجم الجريمة يكون حجمه داخل هذا العالم وهنا يلعب المونولوج دوراً ذاتياً فقد اتخذه كوسيلة لتبرير حجم الجريمة التى ارتكبها والتى تتنافى مع شخصية يحيى ضابط البوليس.

ونستطيع من خلال ما سبق أن نستخلص:

إن شريط الصوت بعناصره المختلفة يمتلك من القوة ما يجعله يضيف مستويات إضافية للمعنى ويمكنه تهيئة مثيرات حسية وعاطفية وهى الجوهر والسمة الأساسية المميزة للغة الفن السينمائى تزيد من نطاق وعمق وكثافة تجربتنا كمتلقين إلى مدى أبعد ما يكون بلوغه من خلال الصورة المرئية وحدها.

إن الصورة توحى فقط بوجهة النظر الذاتية لمجرد تصوير لقطات مكبرة للشخصيات ولكنها تعتمد على شريط الصوت لتأكيد وتوضيح تلك النظرة الذاتية فهو يعطيها تكثيفًا وعمقًا، فتستطيع أن تسمع أنفاس أو خفقان قلب الشخصية من خلال توظيف المؤثر الصوتى ويمكن توظيف الموسيقى كمونولوج داخلى للكشف عن الحالة النفسية والمزاجية وللتأكيد على العواطف والأفكار الخاصة.



كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية

مصر
إيمان عاطف

مما لا شك فيه أن الأستاذ كمال أبو العلا يمثل قيمة سينمائية لها مكانتها وقدرها فى عالم السينما بشكل عام وفن المونتاج بشكل خاص، ولا يستطيع أحد أن ينكر دوره وريادته فى هذا المجال حيث عمل فى فن المونتاج منذ عام ١٩٤٧ ومارس التمثيل والإخراج وعمل مع عدد كبير جدًا من أهم المخرجين فى تاريخ السينما المصرية من أمثال يوسف شاهين، حسن الإمام، عز الدين ذو الفقار، فين عبد الوهاب، هنرى بركات، صلاح أبو سيف، شادى عبد السلام وغيرهم .

وكان من أوائل السينمائيين الذين ساهموا في افتتاح التليفزيون المصرى ، وإيمانا منى بهذا الدور وقيمته على كلا المستويين الفني والأخلاقي، كان هذا البحث الذي لن يتطرق إلى سيرته الذاتية لأنه قم تم تناولها سابقا وتحدث هو عنها وتم تدوينها ، فالمنظور الذي سوف أتناوله هو الجانب العملي الذي مارسته معه في أثناء عملي معه بالتدريس لمادة "تحليل أفلام وبرامج" بالمعهد العالي للسينما قسم المونتاج ، فمنذ حصولي على الدكتوراه وأنا أتعلم منه بعملي معه ، بالإضافة إلى كوني إحدى تلميذاته حيث قام بتدريسي تلك المادة ،ولذلك فقد وجب عليّ أن أقدم نتاج خبرتي تلك كي يستفيد بها من لم يسعفه الحظ بالعمل معه والتتلمذ على يديه ، بالإضافة إلى أن عملية تحليل المونتاج بشكل خاص والأفلام بشكل عام هي من الموضوعات التي تشغلني بشكل كبير والتي تحتاج إلى دراسة ، فهي من المهام التي نفتقدها كثيرا في أغلب الكتابات السينمائية ، بالإضافة إلى أن عملية تحليل المونتاج بشكل خاص تمثل صعوبة ويندر وجودها ،ونظراً لأهمية دور المونتاج وقيمته في الفيلم فإن اروسون ويلز : يقول "إننا لنضع بلاغة السينما في غرفة المونتاج "ولذلك فسوف ألقى الضوء على بعض النقاط التي بوضعها في الاعتبار تسهل عملية التحليل تلك، و ذلك من خلال مناقشة بعض الآراء التي شكلت المحاور الأساسية لوجهة نظر أ. كمال أبو العلا في عملية تحليل الفيلم والبنية المونتاجية وذلك من خلال توضيخ :

- علاقة النقد بالتحليل.
- طبيعة النقد والناقد السينمائى.
- طبيعة المشاهدة والمشاهد السينمائى.
- مشاركة المشاهد الإيجابية.

عناصر تقييم وتحليل الفيلم السينمائى

ثم التطبيق العملى على مشهد من فيلم ال Untouchables وتوضح أهمية الدور الذى يلعبه المونتاج، حيث يعتمد بناؤه السردى بشكل أساسى على المونتاج.

علاقة النقد بالتحليل

كان الأستاذ كمال أبو العلا دائم الحرص والتركيز على معنى النقد والتحليل فقد كان يرى أنهما مصطلحان يتشابهان ولكنهما لا يتطابقان في المعنى. فعندما نقوم بعرض أي فيلم ، فإننا نفكر بعد العرض في مدى ما اكتسبناه من

معلومات ومعارف ،كما نقوم بتفسير وشرح مدى تجاوبنا معه، وانطباعاتنا حسياً وشعورياً تجاهه وما هي أحداثه التي دفعتنا إلى هذا التجاوب، عندما نفكر في كل ذلك نكون في طريقنا إلى تحليل أو نقد العمل وبالطبع فهما عملان يختلفان في الفحص والدراسة البحثية وصياغة الانطباعات.

وفى الحقيقة هذه النقطة تمثل وجهات نظر. متعددة ونما حولها جدل كبير ، فقد كان الأستاذ كمال أبو العلا يرى أن التحليل عملية أعمق من النقد ولكنني أعتقد أنه حينما نحكم على النقد بأنه يفتقر إلى العمق فنحن نحكم على أحد أنواع النقد فقط ، فالتحليل ذاته يندرج تحت النقد، باعتبار أن النقد مفهوم أعم وله أنواع كالنقد النظري والنقد الوضعي ، والنقد التاريخي، والنقد الصحفي، فأغلب المجلات السينمائية المتخصصة يطلق عليها مجلات نقدية وذلك بدءاً في أهم المجلات السينمائية وأقدمها وهى مجلة "كراسات السينما " وهى المجلة التي تعتبر منبراً نقدياً للسينمائيين الشبان المتحمسين من أمثال (جان لوك جودار وفرنسوا تريفو وكلود شابرول) وآخرين من الذين عبروا عن أنفسهم على صفحاتها واستمروا حتى أصبحوا فيما بعد مخرجين، وأتفق مع رأى الدكتور يحيى عزمي في قوله " يجب التمييز بين مواد الصحافة السينمائية أو المراسل الصحفي وبين النقد السينمائي العلمي أو الناقد ، فالمراسل مهمته إخبار القارئ بمدى إعجابه بالفيلم من عدمه وإعادة سرد القصة في إيجاز أما الناقد المفكر والدارس فهو يشرح ويحلل في كل من السياقين التاريخي والمعاصر ويحرص على أن يبصر القارئ بتقنية وغرض الفنان ويوجه نظر القارئ إلى العناصر التي تستحق اهتماماً خاصا ، إن كلمة نقد تعنى في أصلها اللغوي حلل ثم حكم (١)

طبيعة النقد والناقد السينمائي

بالتأكيد النقد السينمائي له طابع خاص وكذلك الناقد السينمائي وهذا نابع من طبيعة الوسيط في حد ذاته " فالأساس الأول في النقد السينمائي أساس مزدوج إذن ، نابع من ازدواج طبيعة السينما من حيث هي فن ومن حيث هي صناعة ويكون من المسلم به أن تتضاعف مهمة الناقد السينمائي ، فليس عليه فحسب أن يلم بالسينما من حيث هي فن وإنما عليه أيضا أن يلم بها من حيث هي صناعة.ولا شك أن كلمة " يلم " هنا كلمة متواضعة .فالأصح أن نستبدلها بكلمات مثل يدرك ، يحيط ، يجيد في وقت واحد(٢)

وهنا يظهر دور خاص مميز يرتبط بالناقد السينمائي بشكل خاص ، فبالتأكيد على الناقد أن يكون ملم بالفن السينمائي ولغته ولكن علينا هنا أن نحدد نوع النقد الذي سوف يمارسه ،فإذا كان نقد صحفي فله الحق أن يطبع عمله بطابعه الشخصى وبثقافته وإحساسه وينحصر دوره بالنسبة للجمهور في مساعدته في اختيار الأفلام التي يمكن أن تقدم له متعة فنية وأخلاقية فهو بمثابة دليل لتلك القيم الجمالية والأخلاقية ، وهو أيضا قد يساعد الجمهور في تقييم الفيلم بشكل أوضح وأسهل مما لو تركنا الجمهور يقوم بتلك العملية بمفردة ، ويستطيع الناقد في هذه الحالة أن يكتب عن الفيلم فور الانتهاء من رؤيته دون الحاجة إلى الرجوع للفيلم.ومن أكثر الأخطاء التى يقع فيها الناقد هى أن يلوم العمل باعتباره لم يكن ولكن عليه أن يتعامل معه ككيان قائم غير قابل للتغيير.

ويقدم الآن كاسبار في كتابه "التذوق السينمائي" أربعة مستويات للمعالجة النقدية

(١) جمعية نقاد السينما المصريين عضو الاتحاد الدولي للصحافة والنشر، معهد جوته القاهرة، حلقة بحث" النقد السينمائي واقع وآفاق القاهرة"،١٢-٢٤ أبريل ١٩٩١ ص٣٦.

(٢) على شلش : تعريف النقد السينمائي، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب ،١٩٨٦ ص٦٢.

وهى" أول مستوى للمعالجة النقدية هو مستوى وصف الخواص المرئية والسمعية والمؤثرة للفيلم، وتأسيسا على هذا المستوى الوصفي يقدم الناقد في الخطوة التالية تفسيرات للفيلم .. ويستطيع الناقد باستنباط الصيغ الوصفية والتفسيرية أن يعي السمات الجمالية (وهو المستوى الثالث) ويقتضى تحديد السمات الجمالية للفيلم أن يسبقه نشاط وصفي وتفسيري.وتنطوي الأفلام على سمات جمالية لقيام علاقات بين عناصرها المرئية والصوت والمؤثرات (المستوى الأول) وهيمنة فكرة شاملة تنظمها في بناء رصين. كأن تكون موضوعاً أو فكرة أسطورية (المستوى الثاني) وأخيرا عند المستوى الرابع ، يصبح إصدار حكم على فيلم أو تقييمه هو الإجراء النقدي لتقرير أنه جيد أو سيئ من الناحية الجمالية (٣) .

وبذلك تصبح عملية التحليل كبنية ونسق كامل مكون من تلك المستويات لا يتحقق بشكله العملي السليم إلا من خلال المرور بتلك المستويات واحداً تلو الآخر وإذا تم اختيار مستوى دون الأخر لا تتم العملية النقدية بشكلها الصحيح الذي يساعد على الوصول إلى جوهر وروح الفيلم وقد يعتقد البعض أن تحديد تلك المستويات هو نوع من تعقيد عملية التحليل إلا أن عملية تحديد أسس ومعايير ومستويات لا تتعدى كونها عملية تنظيم وتسهيل مهمة القائم بالتحليل مع الوضع في الاعتبار المعايير العملية والأكاديمية المنظمة لهذا العلم.

" إن المنهج التحليلي ضرورة لازمة لفن الفرجة على الأفلام ، إذ يعني التحليل تفتيت الكل لاكتشاف طبيعة الأجزاء وتنسبها ووظيفتها، وعلاقاتها المتداخلة، فالتحليل السينمائي، إذن، يفترض سلفاً وجود كل فن موحد ومنطقي التركيب" (٤).

هذا الكل الموحد والمنطقي التركيب هو العالم الفيلمي الذي يتطلب تحليله المرور بعدة مستويات لكي نصل لفهم هذا العالم الخاص المترابط والولوج في أعماقه .

" إن النقد في ذاته نشاط عام ، يعنى فقط بما يمكن توصيله يمكن أن أشعر بأن الفيلم مترابط منطقياً ولكن إذا لم أستطع شرح طبيعة ترابطه فإن شعورى لا يحمل وزنا نقدياً أكبر من استجابتي للون رابطة عنق البطل ، ورغم أنه يمكننا التمتع بتفضيل مقايضة ومسبقان بين الأصدقاء ، فإن الحكم النقدي لا يمتلك قيمة إلا حين يمكن أن ينقد هو نفسه ويختبر إزاء التجربة وإدراك الآخرين .. (٥)

من الجلي أن عملية التحليل تتطلب فهم ووصف وتفسير وتحديد العناصر والسمات الجمالية للفيلم ثم تأتى مرحلة إصدار الحكم بناءاً على ما تم سلفاً وهو حال الحكم المنطقي لأي عمل فني فإذا لم تستطع تبرير مدى إعجابك وتقبلك لهذا العمل تبريراً منطقياً له وجهة نظر حتى وإن كانت شخصية ولكنها مبررة فلن يحظى هذا الرأي بقيمة.

طبيعة المشاهدة والمشاهد السينمائي

هناك سيكولوجية مشاهدة خاصة للفيلم السينمائي كما يرى أ.كمال أبو العلا " أن جمهور الفيلم هو جمهور مختار فهو مختار لأنه يختار الفيلم الذي يشاهده وهذا يحقق نوعاً من التجانس ، يضاف إليه أن الفيلم يشاهد في صالة مظلمة ، والأجساد متقاربة بحكم طريقة صف المقاعد ، مما يزيد من عامل التجانس وسيادة روح القطيع ، فتسري عدوى الضحك أو الانفعال بسهولة (٦).

إن تلك الرؤية تلقي الضوء على عملية قد نمارسها جميعاً دون أن نلتفت بوعي كامل لها ، فحينما أختار دخول فيلم معين فبالتأكيد كان هذا

(٣) آلان كاسبيار التذوق السينمائي ، ترجمة وداد عبد الله ، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص٦٧.

(٤) جوزيف. م. بوجر، فن الفرجة على الأفلام ، ترجمة وداد عبد الله ، الألف كتاب الثاني ١٩٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧.

(٥) في.اي.بيركييز : الفيلم كفيلم فهم الأفلام وتقييمها ، ترجمة أسامة إسبر، سلسلة الفن السابع ٥٤ ، ومنشورات وزارة الثقافة ?المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية ٢٠٢، ص٣٥٦.

(٦) كمال أبو العلا : محاضرات لطلاب المعهد العالي للسينما قسم المونتاج ، غير منشورة.

الفيلم هو أيضا موضع اختيار كل جمهور صالة العرض بشكل محدد ، وبالفعل تتحدد طبيعة المشاهدة بنوعية ذلك الجمهور وتسود روح خاصة مرتبطة به حتى أن هناك بعض صالات العرض - على سبيل المثال (وسط البلد) بشكل خاص لها جمهور خاص تربطه ثقافة خاصة ووجه نظر خاصة به .

ولقد حظيت آلية عملية المشاهدة وتأثير الفيلم على المتفرج بدراسات متعددة، وهى بالتأكيد من العوامل المؤثرة والهامة في عملية تحليل الفيلم، فالمشاهد يشارك بشكل فسيولوجى وسيكولوجي في عالم السينما فهو يترك نفسه في الظلام لمجموعة الصور التي تغزو حواسه وذهنه وهو يراها من وجهة نظر المخرج الذي يعرف كيف يتحكم في رؤيته، فالمخرج بحق هو ذلك الشخص الذي تترجم أفلامه آراءه ومعتقداته واهتماماته وهمومه وانفعالاته وأفكاره، فهو يعبر عن ذاته وكل ما يتعلق بهذه الذات، وتكمن قوة عمل المخرج من خلال سيكولوجية مشاهدة الفيلم السينمائي، ذات الطبيعة الخاصة التي تختلف عن أي فن آخر ، فحينما تقرأ كتاباً فإنك تستطيع لأي سبب من الأسباب أن تنهى فعل القراءة ، حتى وإن كنت في أشد لحظات الاندماج مع الرواية ،ولكن طبيعة مشاهدة أو متابعة نفس تلك القصة أو أي قصة من خلال الفيلم تختلف ،وتفرض طبيعة من نوع خاص ،فبفرض أن المشاهد مختلف في الرأي مع ما يشاهده أو غير مندمج مع الفيلم،إلا أن الطبيعة الخاصة لعملية المشاهدة تدفعه إلى أن يكمل الفيلم إلى نهايته ، ومن هنا أيضا تكمن قدرة المخرج وخطورة تأثيره على المشاهد، فهو يرى بعينة ويشعر بمشاعره ويتبنى وجهة نظره ، ولو لفترة زمنية محددة هي فترة عرض الفيلم .

ويلقي أ. كمال أبو العلا الضوء على الفرق بين نوعية كل من المشاهد التليفزيوني والمشاهد السينمائي فيرى " أن الفيلم يتخاطب مع وجدان المشاهد بصورة أساسية أما مشاهد التليفزيون فهو يخاطب ذهنه قبل وجدانه وهذا نابع من طبيعة المشاهدة الخاصة بكل وسيط فتستطيع أثناء مشاهدة العمل التليفزيوني أن تتحدث في التليفون وأن تقابل أحد ضيوفك ، تستطيع أن تختار من بين القنوات المتعددة، وقد تتحول عملية المشاهدة تلك في بعض الأحيان إلى طقس من طقوس الحياة يقوم به البعض أثناء تناول الوجبات أو أثناء الزيارات وما إلى ذلك وبالتالي فالتأثير الوجداني هنا يكون من الصعب تحقيقه، ويتطلب عمل له طابع خاص وسمات خاصة .

" مشاركة المشاهد الإيجابية "

إن المشاركة الإيجابية للمشاهد هي ما يسعى إليها الفنان بشكل أساسي وعلى مدار الفن السينمائي ظهر عدد كبير من المخرجين الذين وضعوا تلك المشاركة هدفاً أساسياً نصب أعينهم ومن أبرزهم إيزنشتين ، فطبيعة مشاهدة العمل السينمائي قد يعتقد البعض أنها تقدم للمشاهد فناً جاهزاً فقط عليه أن يتلقى العمل ،دون مشاركة منه ، ولكن هذا غير حقيقي فالمشاهد له دور إيجابي يقوم به أثناء المشاهدة .

وهو ما أكده" أ.كمال أبو العلا" من خلال تحليله لطبيعة المشاهدة السينمائية ونظرية بقاء الرؤية "إن المشاهد هو الذي يخلق الحركة (أو يضفى الحركة على الصورة) فالذي يراه في الحقيقة على الشاشة هو تتابع لصور ثابتة عددها ٢٤ صورة في الثانية في الفيلم تنطبع كل صورة منها على شبكية العين التي تقوم على الفور بإرسالها كإشارات إلى مركز الرؤية في المخ من خلال الأعصاب البصرية وتظل منطبعة فيه حتى تلحق بها الصورة الثابتة وهكذا .. فإن مخ

المشاهد هو الذي يحيل تتابع الثوابت هنا إلى حركة مستمرة" (٧).

وهو بذلك يؤكد الدور الإيجابي للمشاهد وهو يتلقى العمل السينمائي فهو الذي يخلق الحركة التي يراها ويتأثر بها ، إلى جانب عملية التوحد empty فقد يجد المشاهد نفسه في أحد أبطال الفيلم وقد يتوحد المشاهد مع الحدث أو المعنى الأخلاقي أو المكان وقد يتعاطف مع أبطال العمل وهو ما نطلق عليه Sym Pathy أي المشاركة الوجدانية وقد يقدم العمل بناء دراميأ يثير اهتمام المشاهد، ويجعله مشاركاً في الحدث فقد يستخدم عنصر المفاجأة والمفارقة أو الرجوع إلى الوراء flash Back من خلال عملية اندماج المشاهد تلك تحدث له ما نطلق عليه دراميأ " التطهير catharsis وذلك من خلال إثارة عاطفتى الخوف والشفقة حيث رأى أرسطو "إن إثارة هاتين العاطفتين فى نفسية المشاهد تخلصه منهما، ومن ثم يحدث التطهير الذى يجعل الشخص أكثر صحية، وأقوى من الناحية الانفعالية(٨).

وقد يقدم الفيلم للمشاهد بعض الأفكار أو المعلومات التي تثير فضوله وتنعش خيالة ويكمل أ. كمال أبو العلا وجهة نظرة تلك حينما يتحدث عن دور المشاهد في إضفاء الواقع على الرمز فيقول " الذي يراه المشاهد على الشاشة هي صورة ذات بعدين أو ثلاث أبعاد (يتغير عمق المجال) وهى تريه صورة الإنسان وليس الإنسان نفسه مثلاً ، وقد تكون هذه الصورة مبالغاً في كبرها كما يحدث على شاشة السينما أو اصغر كثيراً من الواقع كما هو الحال بالنسبة لشاشة التليفزيون وما يقال عن الإنسان ينسحب على كل ما تعرضه الشاشة من حيوان وجماد فلا واقع أذن على الشاشة ، ولكن المشاهد هو الذي يحيل هذا الرمز إلي واقع (أو على الأصح إلى نوع من الانطباع عن الواقع أو هو واقع جزئي) (٩)

وهو بذلك يعتبر أن ما يشاهده المشاهد على شاشة السينما ،هي رموز يقوم المشاهد بفك شفراتها ويستوعبها، فهو على سبيل المثال حينما يشاهد أوراق الأشجار أو السماء في فيلم أبيض وأسود، يحولها إلى أوراق خضراء وسماء زرقاء بخياله، وكل هذا في جزء من الثانية وكذلك عندما يسمع المشاهد مؤثراً صوتياً خارج الكادر، فهو يخلق بخياله تصوراً لما يسمعه وقد يؤثر الفيلم على المشاهد في عملية إدراك الحدث وتوقع الفعل ،فحينما يتأخر البطل في الاستجابة للفعل نعرف ما في اللحظة المتوقعة نجد المشاهد يشاركه ويطلب منه أن يتحرك كأن يجرى مثلاً أو يتكل وقد يثير العمل حواس أخرى غير السمع والبصر، مثل التذوق والشم واللمس والإحساس بالألم بالسرعة والبطء، وهو ما دفع بكثير من المنظرين والنقاد إلى دخول بعملية تحليل الأفلام إلى اتجاهات فكرية وفلسفية متعددة من أهمها الاتجاهات البنيوية والسيموطيقا (علم العلامات) فلقد برر الناقد السينمائي " بيتر وولن " تصنيفه للنقد السينمائي تحت دراسة عملية عامة لنظم العلامات بما يلي "علم العلامات منطقة حية للدراسة أمام جماليات الفيلم وأي نقد يعتمد بالضرورة على معرفة ما يعنيه نص من النصوص و بفرض القدرة على قراءته.وإذا لم نفهم شفرة أو نظام التعبير الذي يتيح للمعنى أن يحيا في السينما فقد حكم علينا بعدم الدقة والضبابية البالغتين في النقد السينمائي وبالاتكال الذي لا أساس له على الحدس والانطباعات اللحظية الخاطفة " (١٠)

وهو ما يبرزه أ.كمال أبو العلا حينما يقول "أن الفيلم الذى يعرض على الشاشة وما نسميه" فيلم الشاشة " هو العامل الدال أما ما يدل عليه فهو

(٧) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

(٨) سابق مادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٧٢.

(٩) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

(١٠) آلان كاسبيار : التذوق السينمائي ، الألف كتاب الثاني، ترجمة وداد عبد الله ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ص ١٩٦ .

ما يجرى في وجدان وذهن المشاهد يعنى .. أن هناك فيلم ذاتي يختص بالمشاهد يواكب الفيلم الأول (المعروض) بل إنه كثيراً ما يوجد فيلم ثالث يجري في داخله بعد انتهاء المشاهد لمدة تطول أو تقصر حسب ما تركه في المشاهد من آثار نفسية ووجدانية وبطبيعة الحال فإن الفيلم الذاتي ينبثق من فيلم الشاشة ويعتمد عليه وإن لم يكن متطابقاً معه تماماً (١١) .

وهذا ما يؤكد وجود أجرومية سينمائية خاصة بعالم الفيلم ويستطيع القائم بالتحليل أن يفك شفرات تلك الأجرومية ،ويكون تفسير الفيلم قائماً على شرح وتفسير، كيف تؤدي العناصر المرئية والسمعية الخاصة بهذا العالم الفيلمي، دورها كعلامات، مما يضفي على عملية التحليل الطابع العلمي،وينفى فكرة الانطباعات الذاتية واللحظية .

وبوضع تلك الاعتبارات في ذهننا أثناء التحليل وبتأكيد العلاقة بين صانع الفيلم والمتلقي،وفهمها من حيث هي علاقة متبادلة من التأثير والتأثر، يصبح القيام بتلك المهمة عملية ممتعة تضيف متعه أخري للناقد إلي جانب متعة مشاهدة الفيلم .

عناصر تقييم وتحليل الفيلم السينمائي

لقد بدأ تحليل الأفلام في نفس الوقت الذي ولدت فيه السينما مفصحاً عن تساؤل:

" أليس ناقد السينما الجيد ، هو ذاك الذي يستطيع فصل الشكل الفيلمي عن القصة المروية "

واستكمالا لما تم ذكره سابقاً من مشاركة الجمهور الإيجابية أثناء عملية التلقي نجده أيضاً له دور في عملية التحليل " إن تحليل الفيلم حتى بوصفه عملا فنياً هو في الصميم ، فعالية مألوفة، في صورة غير منهجية على الأقل يمارسها كل مشاهد، في برهة معينة من رؤيته مهما كان قليل النقدية وبعيدا عن الموضوع.فالنظرة التي نلقيها على الفيلم تصبح تحليلية منذ أن نقرر أن نفصل بعض عناصر الفيلم لنهتم، بهذه البرهة ،بهذه الصورة أو هذا القسم من الصور، بهذا الموقف فالتحليل المعروف على هذا النحو، في الحد الأدنى ولكن بصورة مضبوطة بكون الانتباه المنصب على التفصيل، موقفاً مشتركاً بين الناقد والسينمائي وكل مشاهد واع قليلا. (١٢)

إن ما يتطلبه التحليل الجيد كما كان يرى الأستاذ كمال أبو العلا هو مشاهدة العمل مرتين على الأقل، فالمشاهد الأولى تقتصر على تكوين انطباع عن العمل ،وتحديد مدى تجاوب المتلقي مع فكرة الفيلم، والأحداث وطبيعة الشخصيات والحوار المتبادل بينهم والصراع الدائر بينهم ، هل هو مقنع أم لا وهل الأحداث متوافقة ومقنعة بالنسبة للمشاهد أم أنها جاءت محبطة، فدائماً ما يتم التركيز على النهاية هل هي سعيدة أم لا ،وبذلك يمكن أن نستخلص أن تلك المشاهدة الأولى مرتبطة بالتأثير العاطفي والوجداني الذي يحدثه موضوع الفيلم،ثم تأتي المشاهدة الثانية وهى ما تهمنا حيث نبدأ في تأمل تكنيك المخرج وتحديد سمات أسلوبه ، والانتباه لتوظيف اللغة السينمائية بكل عناصرها فننظر للديكور هل نجح في خلق الجو العام المناسب للأحداث أم لا ، وطبيعة الإضاءة وحركة الكاميرا وأداء الممثلين وتوظيف شريط الصوت بعناصره المختلفة ودور المونتاج .

ويرى أ.كمال أبو العلا " أننا نوجه اهتمامنا الأكبر على " كيف " يوصل المخرج رسالته (العوامل التكنيكية) وليس " ماذا " وبهذه المعايير يكون الفيلم الجيد هو الذي يستغل إمكانيات الوسيط أفضل استغلال :

(١١) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

(١٢) جاك أومون ، ميشيل ماري : تحليل الأفلام ، ترجمة أنطون حمص ، الفن السابع ٣٦ منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما ،١٩٩٩، ص١١.

أولا : إلي أي مدى من الجودة يستغل فيها الفيلم إمكانيات.

ثانياً: ما هي الحرفيات المبتكرة (التكنيك) التي استخدمها المخرج ومدى فعاليتها .

ثالثاً: ما هي أقوى المواقف في الفيلم وما هي أضعفها " (١٣)

نستطيع أن نحدد بعض العناصر الأساسية لتحليل أي فيلم سينمائي بهدف تذوق اللغة السينمائية الموظفة بما يلي :

- محاولة الوصول إلى الفكرة الرئيسية في العمل وهى The matic Motifs أي النسيج الفكري في الفيلم والذي ينشأ من خلال الأحداث والشخصيات كمحصلة نهائية للفيلم وقيمة الأفكار التي يتضمنها الفيلم وطبيعتها .
- تحديد نبذة مختصرة عن قصة الفيلم .
- تحديد طبيعة وشكل السرد في الفيلم فهل هو بناء درامي كلاسيكي أم لا ، فيكون همنا الأكبر هنا هو محاولة تحديد مجموعة السمات التي تحدد شكل سير الأحداث وتطورها والتي تقود في النهاية لتقديم موضوع متكامل .
- تحديد الزمن الفيلمي الذي تدور فيه الأحداث، وهو ما سوف يتم تناوله في الجزء الخاص بتحليل المونتاج .
- تحديد أهم الشخصيات التي كان لها دور فعال في سير الأحداث ورصد تحولها (تطورها) على مدار الفيلم ، فهل كان هذا التحول فجائياً أم أنه مبرر .
- الحوار ومدى ملاءمته ومصداقيته في التعبير عن الشخصيات والأحداث .
- الصراع القائم بين الشخصيات ، هل هو صراع داخلي داخل الشخصيات أم أنه متبادل مع الشخصيات الأخرى وتحديد نوعيته .
- المكان الذي تدور فيه الأحداث وعلاقته بالشخصيات ، باعتبار أن تلك العلاقة عنصر أساسي في السرد .
- حركة الكاميرا ونوعيتها وما لها من تأثير قوى فهي تأخذنا من يدنا وتقودنا إلى قلب الأحداث وكذلك زاوية التصوير حيث قدرتها في أن تعطي الأشياء شكلها .
- الإضاءة وقدرتها على خلق الجو العام المناسب لفكرة الفيلم ودورها الدرامي في التأكيد على سمات الشخصيات .
- توظيف شريط الصوت بعناصره المختلفة من حوار وموسيقى ومؤثرات ومدى ملاءمته لطبيعة الفيلم .

المونتاج : و ما سوف نتناوله بالتفصيل

يعد المونتاج من أهم العوامل التي تحدد الطابع الخاص للفيلم وللمخرج ولكنه من عناصر اللغة السينمائية التي يصعب تحليلها بشكل جيد لغير الدارسين ،فهو يتطلب دراية بهذا الفن ودورة، في ضبط إيقاع الفيلم، عن طريق توقيت اللقطات بما يخدم المعنى الذي يريد المخرج توصيله، وبما يتناسب مع طبيعة موضوع الفيلم وإيقاع مضمونه فمن يقول أن هناك أسلوب خاص للمونتاج يمكن إتباعه في إي فيلم فقوله خاطئ ، لأن أسلوب المونتاج يأتي من نوعية الفيلم، فأسلوب مونتاج الفيلم الكوميدي يختلف عن الحركة يختلف عن الرومانسي إلى آخره والإيقاع هو أهم عناصر المونتاج السينمائي والذي بإتقانه يتميز هذا المونتير عن ذاك .

لقد كان أ.كمال أبو العلا يعرف المونتاج بقوله:

المونتاج في تعبير بسيط جدا " هو نوع من الحركة بالنسبة للصورة المرئية ، وكذلك بالنسبة للأصوات المصاحبة لها سواء كانت حوارا أو موسيقى أو مؤثرات صوتية .

والمونتاج هو اختيار وتركيب لقطات الصورة ونعني هنا (لقطة المونتاج) وليست اللقطة

(١٣) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

المصورة أي الجزء الذي يظهر لنا على الشاشة بين لقطة تسبقها ولقطة تعقبها حتى ولو كانت تشكل جزءا صغيرا جدا من اللقطة الأصلية التي تم تصويرها".. (١٤)

والمونتاج هو أحد أهم الوسائل الإبداعية والأساسية في الكشف والتعبير عن شخصية ورؤية المخرج ، فباعتباره وسيلة سردية نجد أن دوره لا يمكن حصره فقط في عملية ربط لقطات الفيلم ومشاهده لتقديم القصة ولكنه واحد من مراحل الإبداع الأساسية والجوهرية، في الفيلم السينمائي ،حيث تتولد في تلك المرحلة أفكار ومعان جديدة ، وهى عملية تتطلب التجريب ، بل ويقوم جوهرها على هذا الفكر التجريبي الذي لا يمكن التوصل إليه دون الخوض في التجربة ، وهو ما يدفعنا إلى النظر إليه خارج إطاره الحرفي المتعارف عليه بوصفة تجمع لقطات الفيلم حسب ترتيب السيناريو ، فهو أسلوب ومنهج بنائي وفكري في الفيلم .ويلعب الإيقاع دورا أساسيا في تحديد السمة الغالبة على الفيلم وروحه ويرى أ.كمال أبو العلا " إن الإيقاع يعتمد على كل ما هو موجود في الصورة والصوت ويرتبط بالزمن وليس زمن الشاشة فقط أو زمن العرض وإنما أيضا الزمن النفسي أو الزمن الانفعالي بالنسبة للمشاهدين" (١٥)...

وعليه يمكن تحديد بعض النقاط التي تساعدنا في تحليل المونتاج وهى كالاتى :

- النظر إلى الزمن الفيلمي الذي تدور فيه الأحداث ، ودور المونتاج في اختزال وتكثيف الزمن، فهل الأحداث تبدأ مثلا بـFlash back أم أنها تبدأ بسرد تقليدي ومن هنا يتضح الدور الذي سيلعبه المونتاج في عملية السرد.
- ثم بدايات المشاهد وأسلوب افتتاحها ونهايتها والعلاقات بين المشاهد وكيفية الربط بينها.

فقد كان أ. كمال أبو العلا يؤكد :

" كثيرا ما يكون الانتقال من مشهد إلي أخر وكأنه استمرار وثيق للمشهد الأول ، بل وقد يبدو في بعض الأحيان وكان أخر لقطة في المشهد مع أول لقطة في المشهد الذي يليه عبارة عن لقطة واحدة لا نحس فيها بآلية الانتقال بين لقطتين، وبشيء من المبالغة قد نستطيع أن نجعل المشاهد يحس بأن العمل كله عبارة عن مشهد واحد أو لقطة واحدة بالرغم من تعدد المشاهد وتعدد اللقطات وذلك تبعا للترابط الشديد السلس بينهما " (١٦)

- ثم نتدرج إلى محتوى كل مشهد وأسلوب التقطيع فيه فما هي وسائل الانتقال المستخدمة داخل المشهد ، وكيفية التدرج في الأحجام ، فهل هناك اعتماد على الأحجام القريبة مثلا وهل هناك Cut in أو Cut out وإن وجد ما هو تبريره الدرامي. و تتطلب هذه النقطة عمل تفريغ كامل للمشهد على الورق.
- تحديد المشاهد الرئيسية Master scenes وكيفية التمهيد لها ، ثم أسلوب المونتاج داخل تلك المشاهد، فكيف تم التركيز على معلومة ما، والتنويع الذي تم داخل المشهد من حيث أحجام اللقطات ومن حيث الزوايا وهل كان هناك كسر للقواعد وما سببه فعلى سبيل المثال:
- هل تم القطع في أثناء حركة الكاميرا أى القطع من كاميرا متحركة إلى ثابتة .
- القطع من لقطة عامة إلى لقطة كبيرة
- كسر الخط الوهمي
- عدم التسلسل في القطع أى القطع من شخص

(١٤) المرجع السابق.

(١٥) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

(١٦) مرجع سبق ذكره.

واقف إلى لقطة لنفس الشخص وهو جالس مثلا .

- الاستخدام غير التقليدي لوسائل الانتقال ،على سبيل المثال استخدام المزج في غير وظيفته المعروفة سواء للتعبير عن مرور زمن أو كوسيلة انتقال.
- كذلك النظر إلى توقيت اللقطات فهل اللقطة استمرت فترة كافية لنقل محتوى الإحساس والمعنى إلى المتفرج أم لا فقد يكون الغرض إحداث حالة من الغموض على سبيل المثال ولذلك لم تكتمل اللقطة .
- توظيف شريط الصوت وما يحويه من موسيقى ومؤثرات صوتية ،فالانتباه لنوع الموسيقى المستخدمة في الفيلم هل هي موسيقى مؤلفة خصيصا للفيلم أم أنها موسيقى جاهزة تم اختيارها من المكتبة ووضعها في العمل، وخطورة هذا الاستخدام في الفيلم فقد ترتبط إحدى الجمل الموسيقية بموقف معين في أحد الأفلام وحينما يتم استخدامها في الفيلم تخرج المشاهد من عالم الفيلم الذي يشاهده وتربطه بهذا الموقف المرتبط بها .

كذلك أماكن دخول الموسيقى وخروجها فهل تم استخدامها كتيمة مرتبطة بإحدى الشخصيات أو بمكان محدد أو بحدث معين واختيار طريقة دخولها فهل كانت حادة Cut أم بشكل متدرج Fade In وكذلك مكان انتهائها، وقد يكون توظيفها كوسيلة انتقال.

كذلك توظيف المؤثر الصوتي ودوره في الإرهاص بعالم خاص للفيلم أو بتحقيق مصداقية الإحساس بهذا المكان وهل تم توظيف المؤثر بشكل درامي للتعبير عن فكرة خاصة في الفيلم كما في فيلم " دعاء الكروان " و " اللص والكلاب " و " الهروب " على سبيل المثال .

ثم ضرورة استنتاج صورة للجو العام في الفيلم، ومدى ملاءمته ونجاح توظيف اللغة السينمائية في التعبير عن هذا العالم ،إن المونتاج باعتباره عملاً مختفياً وليس ظاهراً ومحدد كالتصوير والإخراج قد يتطلب فهمه جيدا حتى يسهل التعبير عنه ،والدارس لهذا الفن الذي عبر ايزنشتين عن قوته بقوله " تكمن قوة التوليف في أنه يتضمن في عملية الخلق عواطف المشاهد وعقله إذ إن المشاهد يصبح مسوقا على السير في طريق الإبداع نفسه الذي سار فيه المؤلف في خلقه للصورة والمشاهد لا يرى وحسب العناصر الممثلة للعمل المكتمل ،بل هو أيضا يمارس العملية (الدينامكية) لبزوغ وتجمع الصورة ، تماما كما مارسها المؤلف (١٧) فعملية تحليل المونتاج تلك تتطلب وقتاً وممارسة مستمرة حتى يستطيع القائم بها أن يصل إلى مرحلة تمكن تماما مثلما يحتاج المونتير الجيد ممارسة عملية لهذا الفن. ومما سبق نستطيع أن نتوصل إلى أهمية دور الأستاذ كمال أبو العلا الفنان موضوع البحث وريادته فى هذا المجال حيث عاصر كلا العصرين، عصر الارتباط بالقواعد والتمسك الشديد بها وعصر دخول التكنولوجيا الرقمية والمونتاج غير المتتالى Non Linear editing ويعد أ. كمال أبو العلا من قلائل الذين لم يرفضوا هذا التطور التكنولوجى من أجل الارتباط بالقديم والسعى وراء الإحساس والعالقة الحميمة التى تنشأ بين المونتير والفيلم حينما يمسكه بيده ويتعامل معه وارتباطه بجهاز المقبولا الذي مارس المونتاج عن طريقها لفترة طويلة جداً، ولكن أهتم بالجديد وكانت له نظرة مستقبلية تنبأ بان هذا التطور قادم وان السيطرة ستكون له، ولذلك فقد عكف على دراسته ومعرفته ومتابعة الأعمال التى استخدم فيها ومدى الإسهام الذى قدمته فيها وأيضاً السلبيات التى قد تنشأ ومقارنة تنفيذها بالطرق التقليدية واهتم أيضاً بان يعى الطلاب

(١٧) سيرجى ايزنشتين: الإحساس الفيلمي ، ترجمة : إسماعيل جبر ، تقديم ومراجعة: محمد كامل القليوبي ، دار العلم الجديد، ١٩٩٦، ص ٤٢.

هذا الفرق، ولكن مع ضرورة دراسته القواعد وفهمها فهما صحيحا ومعرفة الطالب بطرق العمل التقليدية القديمة ليدرك بذاته الفرق ويشعر بالقيمة التى أضافتها التكنولوجيا ومن أهم آرائ حول المونتاج الحرية التي لابد أن تمنح للمونتير "أتصور انه من الضروري إعطاء الحرية للمونتير لاستقلال الجانب الإبداعي لديه ،هذا رأى في المونتاج وهكذا ما عملته مع جميع المخرجين الذين قمت بتنفيذ المونتاج لأفلامهم ، كان بعضهم ومنهم يوسف شاهين يجلس إلى جواري صامتا حتى إذا ما شعر بالملل انصرف، وإذا رأى شيئا لا يعجبه فانه لا يتكلم أثناء التنفيذ وإنما بعد أن أنتهي من تركيب المشهد " (١٨)

"إنني لا أحب إطلاقا أن يكون المخرج معي أثناء وضع علامة القطع على الفيلم لأن قرار وضع العلامة قرار هام جدا لابد أن يأخذه المونتير وحده وليس معه أحد ووجود المخرج في المطبخ يجعله جزءا منه ،بينما أريده يتذوق وليس أن يصبح من الطباخين ، لقد تخيل كل شيء من قبل وقام بتنفيذه أريد أن يرى الفيلم كما تخيله لا أن يرى الكلاكيت وأوامر التوقف و استعادة ظروف التصوير " (١٩)

ولذلك يعد التطرق لآرائه والتعرض للعوامل التى شكلت وعي هذا الفنان وخبرته فى مجال المونتاج وعملية تحليل الأفلام التى اهتم بها كثيراً قيمة وأهمية كبيرة لدراسي الفن السينمائى بشكل عام وفن المونتاج بشكل خاص.

- وتطبيقاً لما سبق ذكره من عناصر تقييم وتحليل الفيلم وبشكل خاص المونتاج سيتم تحليل مشهد من فيلم untouchables من إخراج Brin de palma وهو مشهد يدور فى محطة القطار حيث يقوم الضابط ومعاونه بالقضاء على العصابة ، ويعد هذا المشهد Master scene فى الفيلم ويسبقه مقتل صديق الضابط على يد العصابة التى تم القضاء عليها ولذلك فدافع الانتقام والحماس متوفراً لدى الضابط ومعاونه إلى جانب أم معلومة وجودهم فى محطة القطار هى آخر الكلمات التى نطق بها صديقه، والسبب فى اختيار هذا المشهد هو انه مشهد يعتمد بشكل واضح وأساسى على المونتاج، بالإضافة إلى أن به محاكاة لمشهد "سلالم الأوديسا" وبالتالى فهذا المشهد يعد نموذجاً للتطبيق على كيفية مراعاة قواعد القطع السلس فى المونتاج وفى نفس الوقت على كيفية كسر تلك القواعد حينما تتطلب الدراما ذلك، ويعد كذلك نموذجاً للتطبيق على دور وأهمية وكيفية توظيف شريط الصوت بما يخدم الدراما ويحقق المطلوب منها، فهو بمثابة درس فى توظيف اللغة السينمائية.

- وفيما يلي تفريغ للقطات المشهد الذي يمثل زمنه حوالى عشر دقائق و يحتوى على مائتين وثلاث عشرة لقطة:-

(١) لقطة عامة L.S Extreme لمحطة القطار ونيس ومعه مساعده بداخلها يهبطون السلم والكاميرات تتحرك (كرين) للخلف مع مساعده حتى ينزل السلم ثم يخرج من الكادر لتعود الكاميرا وتتحرك للأعلى لنرى نيس يتجه لإحدى الشرفات شمال الكادر وينظر من هناك كادر ٣٣ - ثانيه١٤

(٢) L.S للمحطة فارغة من وجهة نظر نيس.

(٣) لقطة M.C متوسطة قريبة للضابط وهو ينظر لأسفل ليتابع معاونه.

(٤) L.S من زاوية مرتفعة لعمال النظافة، ومساعد الضابط وهو يتحرك بجانبهم.

(٥) تكملة للقطة (٣) وهو يتابع المعاون بالنظر

(١٨) محمد كامل القليوبي: ذكريات في الغرفة السحرية ، كمال أبو العلا، مطبوعات صندوق التنمية الثقافية ،١٩٩٤، ص٣١

(١٩) المرجع السابق، ص ٣٠.

عليه.

(٦) لقطة عامة للساعة الخاصة بالمحطة وهى تشير إلى الثانية عشرة إلا عشر دقائق .

(٧) تكملة لقطة (٥) نيس وهو يتابع المحطة من أعلى بنظره ثم يدخل صوت بكاء طفل ويلتفت إثر سماع الصوت.

(٨) L.S من وجهة نظر الضابط زاوية مرتفعة لعربة بها طفل وأم تجرها ومعها حقائب وتدخل الكادر مع دخول تيمة موسيقية خاصة بالطفل.

(٩) تكملة للقطة (٧) للضابط وهو يتابع المحطة بترقب مع دخول مؤثر صوت النداء على القطار مع صوت الطفل.

(١٠) L.S للمحطة تكملة للقطة (٦) والساعة تشير إلى الثانية عشرة إلا خمس دقائق من وجهة نظر نيس وتدخل من باب المحطة سيدة ورجل مع استمرار صوت النداء والموسيقى.

(١١) تكلة للقطة (٩) لنيس وهو يتابع المكان بالنظر ويلتفت لأسفل.

(١٢) تكملة للقطة (٨) لعربة الطفل والأم نراهما من زاوية مرتفعة .

(١٣) تكملة للقطة (١١) لتيس يتابع الأم والطفل في حالة ترقب مع استمرار صوت الموسيقى وبكاء الطفل ١١٨

(١٤) تكملة للقطة (١٢) حيث يهبط الرجل والسيدة اللذان دخلا إلى المحطة بجانب عربة الطفل والأم تضع الحقائب بجانبها وتحاول تهدئة الطفل ويستمر صوت بكاء الطفل ، من وجهة نظر نيس وهو يتابع.

(١٥) تكمله للقطة رقم (١٣) لنيس وهو يتابع السيدة والطفل بنظرة إلى أسفل واستمرار الموسيقى وبكاء الطفل كوسيلة انتقال.

(١٦) L.S من زاوية مرتفعة من وجهة نظر تيس لعمال النظافة مرة أخرى مع دخول صوت النداء على القطار حيث تنخفض الموسيقى قليلا.

(١٧) تكملة للقطة (١٥) لنيس يتابع النظر ويستمر النداء على القطار .

(١٨) L.S للمحطة والساعة الثانية عشرة إلا خمس دقائق وسيدة تحمل حقيبة تدخل من باب المحطة وآخرين مع استمرار صوت بكاء الطفل حيث يرتفع.

(١٩) تكملة للقطة (١٥) للضابط من وجهة نظره وهو يتابع دخولهم وينظر لأسفل .

(٢٠) L.S للأم وهى تسند عربة الطفل لتصعد بداية السلم من زاوية مرتفعة ومن وجهة نظر الضابط وصوت مؤثر عجل العربة وهو يتحرك و الأم تتحدث للطفل.

(٢١) تكمله للقطة (١٩) للضابط وهو يتابع الأم والطفل.

(٢٢) لقطة قريبة لساعة المحطة وهى تشير إلى الثانية عشرة إلا عشر دقائق مع استمرار الموسيقى وبكاء الطفل ١١٦

(٢٣) تكملة للقطة (٢١) لنيس يتابع من أعلى مع استمرار صوت الموسيقى و الطفل ٢٠٤

(٢٤) تكمله للقطة (٢٠) من وجهة نظر نيس تحاول الأم شد الحقائب إلى جانب عربة الطفل وترفع الطفل من داخل العربة.

(٢٥) تكملة للقطه (٢٣) لنيس وهو ينظر بشكل مفاجئ مع استمرار الموسيقى وبكاء الطفل.

(٢٦) L.S من وجهة نظر نيس ومن زاوية مرتفعة لشخص يمر بجانب عمال النظافة يعتقد

نيس أنه من أفراد العصابة مع استمرار صوت الموسيقى.

(٢٧) تكملة للقطة (٢٥) لنيس وهو يحضر بندقيته في وضع استعداد ودخول موسيقى مختلفة توحي بالخطر.

(٢٨) تكملة للقطة (٢٦) للرجل وهو يتابع السير بجانب عمال النظافة ويقف ينظر في ساعته ثم الصحيفة .

(٢٩) تكملة للقطة (٢٧) ونيس يتابع الرجل يترقب من أعلى ودخول مؤثر النداء على القطار مرة أخرى.

(٣٠) L.S من زاوية مرتفعة للأم تحمل الطفل والحقيبة وتترك العربة .

(٣١) M.C لنيس يتابع الرجل و الأم.

(٣٢) L.S لباب المحطة وسيدة تدخل تحمل حقيبة وتهبط السلم.

(٣٣) M.C لتيس وهو في وضع استعداد للإطلاق النار.

(٣٤) تكملة للقطة (٣٢) للسيدة تكمل هبوط السلم .

(٣٥) تكملة للقطة (٣٤) الضابط يتابع والسيدة تهبط السلم ونرى معاون الضابط.

(٣٦) تكملة للقطة (٣٤) لضابط وهو ينظر.

(٣٧) L .S من زاوية مرتفعة تكملة للقطة (٢٨) والرجل يقف بجانب لأحد العمدان في المحطة ثم دخل السيدة التي كانت تهبط السلم وتصافح الرجل ويسيرون سوياً.

(٣٨) تكملة للقطة (٣٦) للضابط وتظهر عليه علامات ارتياح بعد التأكد من أن هذا الرجل كان ينتظر السيدة التي صافحها ويدخل صوت بكاء الطفل.

(٣٩) L.S للأم من زاوية مرتفعة تحاول شد العربة للطفل وهو مستمر في البكاء لتصعد به السلم.

(٤٠) تكملة للقطة (٣٨) للضابط وهو يتابع ما يحدث مع دخول صوت النداء على القطار.

(٤١) L.S لمحطة القطار وتظهر الساعة تمام الثانية عشرة ودخول أشخاص إلى المحطة.

(٤٢) تكملة للقطة (٤٠) والضابط ينظر إلى أسفل .

(٤٣) تكملة للقطة رقم (٤٠) والناس تهبط السلم.

(٤٤) تكملة لضابط وهو يتابع النظر إلى أسفل.

(٤٥) L.S للأم والطفل وهى تحاول صعود أول سلمة بالعربة ومعها الحقائب ومن حولها نرى أشخاصاً بجانبها يهبطون السلم أيضا .

(٤٦) تكملة للقطة (٤٤) لنيس وهو يتابع النظر.

(٤٧) لقطة قريبة للساعة ويقدنا صوت الحقائب للقطع على اللقطة التالية .

(٤٨) تكملة للقطة (٤٥) للأم والطفل .

(٤٩) لقطة M.C لنيس يتابع السيدة وينظر للأسفل والموسيقى ترتفع.

(٥٠) Cut out من نيس له في حجم أكبر وهو يجري من مكانه في الشرفة والكاميرا تتابعه وهو يهبط السلم مسرعا ويأخذ منها العربة وهي تحمل الحقائب وهي تشكره مع وجود الموسيقي التي توحي بالتوتر.

(٥١) Cut In أقرب للضابط والسيدة وهما يتابعان صعود السلم .

(٥٢) لقطة عامة لعربة الطفل مع استمرار صوت الأم وهى تشكر الضابط واستمرار

الموسيقى.

(٥٣) لقطة عامة لسلم المحطة والضابط والأم يكملان الصعود وآخرين من بينهم أفراد العصابة يهبطون السلم والأم تكمل حوارها.

(٥٤) Cut In للضابط يتابع بنظرة شخصاً ويتوقف لحظة والسيدة تستفسر منه إذا كان هناك أي مشكلة وهو ينفي مع استمرار الموسيقى.

(٥٥) L.S للشخصين من أفراد العصابة يهبطون السلم من وجة نظر نيس وهو يكمل صعود السلم .

(٥٦) L.S لنفس الشخصين من وجههم في مقدمة الكادر ويظهر الضابط والسيدة في خلفية الكادر كسر للخط الوهمي .

(٥٧) تكملة للضابط كما في لقطة (٥٤) وهو يتابعهم بالنظر.

(٥٨) L.S للشخصين من وجهة نظر والضابط وهما ينظران له وهما أسفل وتتحرك الكاميرا Pan سريع للطفل يضحك والسيدة تكمل حوارها.

(٥٩) C.S للضابط والسيدة وهما يكملان صعود السلم والكاميرا تتابعهما حتى يصبح فى L.S وهما على بداية الوصول لأول السلم مع استمرار الموسيقى الموحية بالخطر.

(٦٠) C.S للطفل داخل العربة والضابط يجرها.

(٦١) C.S لضابط ينظر بطرف عينيه وهو يكمل صعود السلم بعربة الطفل ليلمح شخصاً وراءه.

(٦٢) PAN سريع من السلم وهو "فاضى" للرجل الذي لمحه الضابط وهنا يحدث تغير في إيقاع الموسيقى.

(٦٣) لقطة قريبة للضابط ينظر حوله ملتفتاً للوراء وهنا يتم القطع في حركة.

(٦٤) لقطة قريبة للضابط ينظر حوله والقطع يتم فى الحركة.

(٦٥) L.S لشخصين من العصابة يظهران ويتجها ن لهبوط السلم بجانبه والكاميرا تتابعهما.

(٦٦) لقطة أوسع من لقطة (٦٤) لوجه الضابط وهو يتابعهما وهما يمران بجانبه.

(٦٧) L.S لهما من ظهرهما واحدهما ينظر للضابط (القطع في حركة) .

(٦٨) C.S لوجه نيس وهو يتابعهما.

(٦٩) Cut Out للضابط من وجهة و الأم بجانبه وشخص آخر وراءه.

(٧٠) C.S للضابط ينظر لأسفل ويدخل صوت بكاء الطفل.

(٧١) قطع على حركة كاميرا PAN سريعة من السلم وهو" فاضي" لتقف الكاميرا على الطفل وهو يبكى.

(٧٢) لقطة قريبة لشخصين من العصابة من خلف الضابط وتتحرك الكاميرا zoom in تقترب من وجه المصاب.

(٧٣) L.S من خلف الضابط والأم وهما على السلم والكاميرا تتحرك تجاههما من وجهة نظر رجل العصابة. zoom in

(٧٤) تكمله للقطة (٧٢) لوجه رجل .Zoom In

(٧٥) تكملة لـ (٧١) الأم والضابط من الخلف إلى أن يلتفت الضابط وتتحرك الكاميرا يلتفت . Zoom In

(٧٦) لقطة قريبه جداً لوجه الرجل وتتحرك الكاميرا . Zoom In

(٧٧) M.s للضابط والأم وهما في حالة انزعاج والضابط يصوب بندقيته وتصرخ

السيدة ويتم القطع على الصرخة للقطة التالية.

(٧٨) L.S للرجل وهو يأخذ المسدس من جيبه.

(٧٩) القطع في حركة لقطة M.s للضابط وهو يضغط على الزناد.

(٨٠) تكملة للقطة ٧٨ لرجل العصابة يقع .

(٨١) L.S لمعاون الضابط على أصوات تبادل النار وتبدأ الحركة البطيئة Slow Motion.

(٨٢) لقطة قريبة للضابط بعد إطلاق النار .

(٨٣) C.S ليد الضابط ممسكة بعربة الطفل .

(٨٤) C.S للطفل داخل العربة .

(٨٥) M.S لفرد آخر من العصابة كان يقف بظهره عند السلم .

(٨٦) M.S للضابط والأم وساعة المحطة في خلفية الكادر وهم من الخلف.

(٨٧) C.S لجزء من ظهر الضابط وعربة الطفل بدون يده .

(٨٨) C.S لعجلات عربة الطفل.

(٨٩) M.S لضابط والأم وهى تمسك بالضابط وهو رافع المسدس.

(٩٠) C.S لطفل داخل العربة وهى تتدحرج من زاوية مرتفعة .

(٩١) M.S للأم تمسك بنيس وتصرخ بعد انفلات عربة طفلها ونيس يطلق النيران.

(٩٢) M.S لرجل العصابة يوجه المسدس نحو الضابط.

(٩٣) M.S للضابط يكمل ضرب النار و تكوين الكادر مائل وفى الخلفية الأم واقعة على الأرض وساعة المحطة في خلفية الكادر.

(٩٤) L.S لأحد أفراد العصابة يتلقى الرصاصة ويطير .

(٩٥) L.S الضابط من زاوية منخفضة وأفراد العصابة فى أسفل السلم وبعض البحارة على السلم.

(٩٦) M.S لأحد أفراد العصابة يتلقى الرصاص.

(٩٧) L.S للضابط يطلق الرصاص والأم ملقاة على الأرض تحاول الوصول لعربة طفلها وساعة المحطة في خلفية الكادر.

(٩٨) M.S لأحد أفراد العصابة فى مقدمة الكادر وآخر يطلق النار من الخلف فى خلفية الكادر.

(٩٩) M.S لرجل آخر من العصابة يطلق النار ثم تأتي له طلقة في صدره ويقع من الكادر والكاميرا تقترب منه ليصبح الكادر "فاضي" بعد سقوطه ثم تتحرك الكاميرا Zoom-In سريع على شخص آخر من العصابة مختبئ وراء أحد الأعمدة في المحطة يصوب المسدس تجاه الضابط .

(١٠٠) تكملة للقطة (٩٨) لأحد أفراد العصابة وعليه علامات الرعب .

(١٠١) L.S للضابط وخلفه ساعة المحطة يطلق النيران.

(١٠٢) L.S لعربة الطفل تتدحرج هبوطا والأم خلفها تقع على الأرض بينما العربة تنزلق وتعلو أصوات الرصاص .

(١٠٣) Cut in لعجلات العربة من ظهرها وهى تنفلت وتتدحرج

(١٠٤) C.S للأم تصرخ .

(١٠٥) لقطة لعربة الطفل من ظهرها نفس اللقطة (١٠٣) ولكن في حجم أوسع

(١٠٦) C.S للطفل داخل العربة.

(١٠٧) C.S للأم تكمل الصراخ كما في لقطة (١٠٤).

(١٠٨) تكملة للقطة (١٠٣) والعربة تتدحرج.

(١٠٩) C.S لعجلات العربة تنزلق من الزاوية المقابلة.

(١١٠) L.S لأحد أفراد العصابة واقفاً تحت السلم يطلق النار لأعلى.

(١١١) L.S الزاوية المقابلة للعربة وفى الخلفية الأم والضابط وأفراد البحارة على الأرض منبطحون.

(١١٢) M.S لأحد أفراد العصابة على السلم يطلق النار على الضابط.

(١١٣) L.S للضابط يرد عليه.

(١١٤) تكملة للقطة (١١٢) والرجل و يصوب النار تجاهه.

(١١٥) L.S لمعاون الضابط وهو يجرى في اتجاه السلم٣٠٢.

(١١٦) L.S للضابط تكملة للقطة (١١٣) وهو يلقي بالسلاح على الأرض ويخرج مسدساً من جيبه.

(١١٧) Cut in للضابط يخرج المسدس من جيبه.

(١١٨) L.S من وجهة نظر الضابط لعربة الطفل تتدحرج وفى آخر السلم رجل من العصابة يصوب المسدس تجاهه و البحارة على الأرض.

(١١٩) C.S لعربة الطفل .

(١٢٠) تكملة للقطة (١١٧) والضابط يصوب المسدس.

(١٢١) L.S الفرد المصاب من العصابة يصوب المسدس تجاه الضابط أيضا.

(١٢٢) L.S لعربة الطفل بمفردها تتدحرج ويدخل شخص الكادر.

(١٢٣) تكملة للقطة (١٢٠) للضابط .

(١٢٤) L.S من زاوية مرتفعة لفرد آخر من العصابة يدخن ويصوب مسدسه ٠

(١٢٥) L.S للضابط ينزل السلم والأم تتجه نحوه ويتم القطع في الحركة.

(١٢٦) L.S للطفل داخل العربة وهى تتدحرج.

(١٢٧) L.S لعربة الطفل بمفردها .

(١٢٨) L.S فرد العصابة المصاب في كتفه يحاول الوقوف ويوجه المسدس.

(١٢٩) L.S من زاوية مقابلة الرجل المصاب من خلفه والبحارة على الأرض يطلق الرصاص والعربة تتدحرج.

(١٣٠) L.S لفرد من العصابة يطلق النار وهو أسفل السلم.

(١٣١) L.S للضابط وخلفه ساعة المحطة يحمل المسدس ويضرب على الرجل أسفل السلم.

(١٣٢) L.S كملة للقطة (١٣٠) والنار توجه على الضابط.

(١٣٣) L.S لسلم المحطة والتكوين كالتالي أفراد العصابة يمين الكادر منهم شخص قتل واثنان يحملان المسدسات والضابط شمال الكادر والبحارة في المنتصف على الأرض.

(١٣٤) MS لعربة الطفل يطلق عليها الرصاص.

(١٣٥) M.S للضابط والأم وهو يطلق الرصاص على العصابة.

(١٣٦) L.S لفرد من العصابة يختبئ أسفل السلم وراء أحد الأعمدة.

(١٣٧) القطع في حركة L.Sللضابط وهو ينزل السلم وأحد البحارة في مقدمة الكادر.

(١٣٨) L.S لرجل العصابة المصاب من ظهره يطلق النار على عربة الطفل.

(١٣٩) C.S لعجلات عربة الطفل والنار تطلق عليها.

(١٤٠) C.S للطفل داخل العربة ينظر لأعلى.

(١٤١) L.S للضابط ينزل السلم ?القطع في

حركة.

(١٤٢) L.S لرجل العصابة المصاب يطلق الرصاص.

(١٤٣) L.S للبحار الذي كان في مقدمة الكادر يطلق عليه الرصاص ويصاب ويطير وعربة الطفل في خلفية الكادر.

(١٤٤) C.S للطفل داخل العربة.

(١٤٥) L.S من زاوية مرتفعة لرجل العصابة المختبئ وراء العمود أسفل السلم يطلق الرصاص.

(١٤٦) L.S للضابط ينزل السلم ويطلق الرصاص على رجل العصابة أسفل.

(١٤٧) تكملة للقطة (١٤٥) لرجل العصابة.

(١٤٨) C.S لعجل عربة الطفل.

(١٤٩) C.S للطفل داخل العربة من زاوية مرتفعة .

(١٥٠) L.S لرجل العصابة المصاب يطلق الرصاص.

(١٥١) L.S للضابط يهبط السلم وراء عربة الطفل.

(١٥٢) L.S الرجل المصاب من العصابة يكمل طلق النار.

(١٥٣) L.S للضابط يصوب مسدسه وعربة الطفل تسبقه في اتجاه رجل العصابة.

(١٥٤) لقطة عامه لرجل العصابة المختبئ ويتم القطع في الحركة من زاوية مرتفعة.

(١٥٥) تكملة للقطة (١٥٣).

(١٥٦) C.S لفرد من أفراد العصابة يدخن ويحمل مسدسا.

(١٥٧) C.S لعجلات عربة الطفل.

(١٥٨) M.S لنيس يصوب المسدس.

(١٥٩) M.C لنفس الشخص في لقطة (١٥٦).

(١٦٠) C.S لعجلات عربة الطفل تهبط السلم.

(١٦١) C.S للضابط ينظر ويطلق نارًا ولكن المسدس فارغ.

(١٦٢) L.S لمعاون الضابط يحمل مسدسين يجرى ويرمى بواحد للضابط.

(١٦٣) L.S تكملة لتتابع حركة المسدس في الهواء ليلتقطه الضابط من زاوية منخفضة بحيث يصبح التكوين كالتالي العصابة يمين الكادر و البحارة في المنتصف و تيس وعربة الطفل شمال الكادر.

(١٦٤) C.S لأرجل لمعاون الضابط تنزلق تجاه المسدس.

(١٦٥) L.S للضابط يلتقط المسدس في الهواء.

(١٦٦) C.S لفرد العصابة يحمل السيجارة.

(١٦٧) L.S للضابط ومعاونه يتحركان تجاه العربة.

(١٦٨) C.S لأرجل المعاون تجاه عربة الطفل توقفها وتنتهي الحركة البطيئة.

(١٦٩) M.S لرجل العصابة في فمه السيجارة.

(١٧٠) L.S للضابط يطلق النار وبجانبه البحارة.

(١٧١) L.S لرجل كما في لقطة (١٦٩) يطلق عليه النار ويصاب.

(١٧٢) Cut in لنفس الرجل يقع على الأرض.

(١٧٣) تكملة القطة (١٦٨) للمعاون وهو يوقف عربة الطفل وفى خلفية الكادر القتلى ثم تتحرك الكاميرا Zoom-In وهو يصوب المسدس .

(١٧٤) L.S رجل العصابة المصاب في كتفه يهبط السلم ويأخذ معه فردًا آخر يساوم الضابط به وفى مقدمة الكادر البحارة القتلى.

(١٧٥) C.S من زاوية منخفضة للضابط ينظر للطفل وتدخل الموسيقى الخاصة به.

(١٧٦) C.S للطفل يضحك للضابط لنرى معاون الضابط على الأرض يسند عربة الطفل

وتتحرك الكاميرا (كرين) لنراه يصوب مسدسه تجاه فردى العصابة الباقيين.

(١٧٧) L.S لفردى العصابة يحاولان الفرار.

(١٧٨) L.S من زاوية مرتفعة لضابط بجانب عربة الطفل ينظر لهم ويصعد وتتحرك الكاميرا معه.

(١٧٩) L.S للأم وهى تصرخ من وجهة نظر نيس.

(١٨٠) L.S للضابط يصوب المسدس تجاه العصابة ويطلب منها الهدوء والكاميرا تتحرك .Zoom

(١٨١) L.S للعصابة كما في لقطة ١٧٧ على السلم وأحدهم مصوب المسدس تجاه الآخر يساوم به.

(١٨٢) L.S للضابط وتتحرك الكاميراZoom-In عليه وهو يصوب المسدس تجاههم.

(١٨٣) M.C للعصابة وأحدهم يعد ويطلب تهريبه من الضابط ومعاونه.

(١٨٤) M.S لنيس يصوب المسدس تجاههم.

(١٨٥) تكملة لقطة (١٨٣) للعصابة.

(١٨٦) تكملة للقطة (١٨٤) للضابط وهو ينظر لأسفل.

(١٨٧) L.S لمعاون الضابط ما زال في وضع سند عربة الطفل من زاوية مرتفعة.

(١٨٨) M.C للعصابة وهم في حالة توتر شديد.

(١٨٩) تكملة للقطة (١٨٦) لنيس وهو يتجه بنظره لهم .

(١٩٠) M.C للعصابة في حالة انهيار.

(١٩١) M.S لنيس يصوب المسدس تجاههم.

(١٩٢) M.C للمعاون على الأرض وتتحرك الكاميرا Zoom-In عليه مصوب المسدس.

(١٩٣) M.C للعصابة.

(١٩٤) الضابط يرفع مسدسه .

(١٩٥) M.C للعصابة.

(١٩٦) تتحرك الكاميرا Zoom-In على المعاون.

(١٩٧) لقطة قريبة جدا لوجه أحدهم في حالة ذهول .

(١٩٨) تتحرك الكاميرا Zoom-In لمعاون الضابط يصوب المسدس تجاههم.

(١٩٩) V.B.C.S لفرد منهم تكملة للقطة (١٩٧).

(٢٠٠) L.S للضابط يكمل النظر إليهم ويطلب منه ضرب النار.

(٢٠١) المعاون يطلق النار .

(٢٠٢) M.C لواحد من العصابة يتلقى الرصاص.

(٢٠٣) لقطة لمن إطلاق الرصاص عليه.

(٢٠٤) cut out على الشخص المصاب منهم.

(٢٠٥) الضابط يكمل النظر.

(٢٠٦) المعاون فى نفس الوضع على الأرض.

(٢٠٧) M.C للعصابة والشخص المصاب يسقط من الكادر ويبقى الأخر.

(٢٠٨) M.S الضابط ينظر له.

(٢٠٩) M.C من زاوية منخفضة لفرد العصابة المتبقي ينظر لزميله وهو يسقط على الأرض.

(٢١٠) Cut in على نفس فرد العصابة المتبقي يبكي والموسيقى مستمرة وهو ينظر للمعاون.

(٢١١) M.S المعاون على الأرض في نفس الوضع يسند عربة الطفل ويصوب مسدسه تجاه رجل العصابة الباقي.

(٢١٢) تكملة للقطة (٢١٠).

(٢١٣) تكملة للضابط كما في لقطة (٢٠٨).

وسوف أقوم بتقسيم المشهد إلى أربعة أجزاء:-

الجزء الأول : وهو تقديم جغرافيا مكانية للمكان – محطة القطار والتعريف بالشخصيات وبموقع كل منهم و التمهيد للحدث ، وقد تم

توظيف اللغة السينمائية للتعبير عن ذلك ويبدأ من اللقطة (١) إلى اللقطة (٥٣) فمن خلال تلك اللقطات استطاع المخرج أن يقدم من خلال المونتاج جغرافيا مكانية، فبدأ المشهد بلقطة تأسيسية للمكان حيث القاعدة المونتاجية المتعارف عليها وهى المحافظة على وضوح التسلسل ،والتي ترى وجوب أن يبدأ كل مشهد يقدم مكانا جيداً بلقطه بنائية تأسيسية توضح العلاقة المكانية بين الممثلين والمستويات للخلفية وهو بالفعل ما قد حدث في اللقطة الأولى حيث يبدأ المخرج بالضابط ومساعده يدخلون من باب المحطة وبلقطة تأسيسيه Establishing يظهر لنا المكان ويتم التعريف وتحديد موقع كل الشخصيات من خلال حركة الكاميرا (كرين) لأسفل حيث نرى مساعد الضابط يخرج من الكادر ونراه في اللقطة رقم (٣٥) عند الباب مرة أخرى ثم تتابع الكاميرا الضابط كرين لأعلى لنراه يقف في شرفة المحطة ، ويتحدد مكانه في شمال الكادر وبذلك ندرك مكانه جيداً ،وحين يتابع بنظره ما يدور في المحطة نرى أغلب اللقطات من زاوية مرتفعة من وجهة نظره، لأننا أدركنا مكانه الذي يتابع منه الأحداث ثم نبدأ بعد ذلك من خلال المونتاج في مشاهدة لقطات قريبة متعددة للأشخاص والأشياء حتى يفحصهما عن قرب ، بعد أن شاهدنا البيئة المحيطة بالحدث من قبل .

فنعي أن الضابط يبحث عن أشخاص ونعي أن الأمور ستتطور إلى القتل من خلال اللقطة رقم (٣٤) التي فيها يستعد للقتل حينما يشك في الرجل الذي كان يقف بجانب عمال النظافة، كما يتضح في اللقطة كذلك الأم التي تجر عربة طفلها والحقائب دائماً من وجهة نظر الضابط ، الذي نتابع المكان ويعتمد هذا المشهد مونتاجياً على اتجاهات النظر فهي الرابط الذي نتابع من خلاله الأحداث وتلعب الموسيقى والمؤثرات دوراً أساسيا في تحقيق مصداقية الجو العام للمكان فاستخدام الموسيقى المرتبطة بالطفل التي توحي التيمة الخاصة بها بأنها أجراس مثل لعب الأطفال.

كذلك استخدام مؤثر صوت النداء على القطار وصوت عجلات عربة الطفل وتبادل المستويات الصوتية فحينما نسمع صوت النداء تنخفض الموسيقى قليلا لنسمع المؤثر ، ووضع صوت بكاء الطفل في بعض الأحيان كأحد عوامل إضفاء روح التوتر على المشهد ،كذلك اعتمد أسلوب إخراج المشهد على تقطيع اللقطات كثيراً فنرى اللقطة ثم نعود لنستكملها مرة أخرى بعد أن نكون شاهدنا لقطات أخرى، وهنا تظهر دقة اختيار الجزء من اللقطة المعبرة وتحديد التوقيت المناسب للحدث وللفعل ورد الفعل، كما هو واضح في تتابع لقطات المشهد كذلك نرى تكراراً لاستخدام لقطات ساعة المحطة للتعبير عن مرور الزمن و خلق حالة الترقب و التوتر كما في اللقطات رقم (٦) ، (١٠)، (١٨) ، (٤٠) ، كذلك استخدام المؤثرات كوسيلة انتقال و لتحقيق سلاسة في القطع ، ونستطيع الإحساس بإيقاع هادي في هذا الجزء من المشهد نجح في تحقيقه أولا الإيقاع الداخلي للقطات ثم المونتاج باعتباره جزءاً تمهيدياً في المشهد فيما بعد ونرى محافظة على تحقيق سلاسة في القطع .

ثم يأتي **الجزء الثاني** من المشهد الخاص بتعرف الضابط على أفراد العصابة تبادل إطلاق النار بينهم، وهذا الجزء إيقاعه سريع ومختلف عن الجزء السابق ويبدأ هذا الجزء بدءاً من اللقطة (٧٢) إلى اللقطة (٨٠) يستخدم المخرج بالإضافة لأسلوب التقطيع حركة الكاميرا Zoom-In و -Zoom Out والقطع أثناء الحركة وذلك من اللقطة (٧٢) إلى اللقطة (٧٦) وذلك

لتوضيح نوع العلاقة والربط بين الضابط وأحد أفراد العصابة الذى تسبب في قتل صديقه وهو بذلك يستغل تأثير حركة الكاميرا والتوليف ليؤكد فكرته، ويمثل هذا الجزء صعوبة في التصوير وفى المونتاج لضبط الإيقاع الخاص به فحركة الكاميرا يجب أن تكون بسرعة ثابتة في كل اللقطات كذلك اختيار أماكن القطع وتوقيت اللقطة مهم جداً لإحداث هذا التأثير، كذلك بجد كسراً واضحاً لبعض القواعد المونتاجية في هذا الجزء فنرى القطع يتم في حركة ونرى قصراً شديداً للقطات قد لا نستطيع أن ندرك محتوى اللقطة بسببه، لكن توظيف Sound bridge خفف من هذا الإحساس إلى جانب المضمون الدرامي للأحداث وحالة الذعر والخوف الذى شاهدناه.

ثم أتي الجزء الثالث من المشهد حيث توظيف استخدام حركة الكاميرا البطيئة Slow Motion والتي ساعدت في عملية مد (تطويل) زمني للحدث، من خلال عربة الطفل التي تتدحرج على سلم المحطة، باعتبارها محركاً للأحداث فالزمن الواقعى الذي تستغرقه العربة كى تتدحرج على السلم اقصر مما شاهدناه، ونرى محاكاة لمشهد سلالم الأوديسا الشهير الذي لا يستطيع أي دارس للمونتاج أن يغفله، حيث يبدأ هذا الجزء بدءاً من اللقطة (٧٢) إلى (١٦٨) فينتهي بمعاون الضابط يوقف العربة ويعتمد هذا الجزء مونتاجياً على دقة اختيار التفاصيل المعبرة والموحية فنرى تفاصيل لعربة الطفل وهى تتدحرج بداءً من انفلاتها من يد الضابط كما في اللقطة (٨٢) ... (٨٧) (١٠٢) (١٠٩) (١١٩) (١٢٦) (١٢٥) وهنا نرى في هذا الجزء من المشهد مزجاً لمعنيين في قمة التضاد، فالطفل وما يعبر عنه من براءة ونقاء والقتل والدماء في أبشع صورة كما عبر عنه المشهد، ونجد توظيف الـ Cut–Cui in Out كما في اللقطة (١٠٢) (١٠٣) استخدام الـ Cui in للتأكيد على تدحرج العربة وسط طلقات الرصاص و (١٧١) (١٧٢) حيث استخدم الـ Cui inللتأكيد على وقع أحد أفراد العصابة وإصابته وموته إلى جانب التقطيع في الحركة والتأكيد على بشاعة ما يحدث، كذلك في اللقطة (٢٠٦) (٢٠٧) وهنا استخدام الـ Cut Out فنرى في اللقطة (٢٠٦) فرد من العصابة الذي يتم إطلاق النار عليه وفى اللقطة التالية نرى شخصين وأحدهما قد مات وهنا يبرز الـ Cut هول ما يحدث لهم، ونرى في اللقطة (١٦٤) (١٦٥) تتابع في حركة اللقطات المتتالية، لعملية التقاط الضابط للمسدس في الهواء حيث نرى استمراراً للحركة في اللقطات المتتالية بكل دقة وتلعب الموسيقى دوراً حيوياً في تأكيد إحساس التوتر والزعر في المشهد وفي إضفاء لمسة رومانسية أيضاً، كما في اللقطة (١٧٥) حينما ينظر الضابط للطفل فى عربته وسط تبادل إطلاق النار فيراه يضحك وهنا تدخل الموسيقى لتضفي هذا الإحساس بالبراءة وما حقق هذا الشعور هو دقة اختيار مكان دخولها كذلك استخدام الموسيقى المنذرة بالخطر في لحظات التحضير الاستعداد وتبادل إطلاق النار وتبادلها مع تيمة الطفل.

ثم يأتي الجزء الرابع والأخير ويبدأ من اللقطة (١٦٩) إلى آخر المشهد حيث دور معاون الضابط والقضاء على أفراد العصابة ما عدا الشخص الذي يحمل معلومات، ويحمل هذا الجزء أيضاً إيقاعا سريعاً وعنفاً شديداً وساعد على زيادة الشعور بذلك قصر اللقطات والقطع في الحركة واستخدام مؤثر الطلقات النارية ولحظات الصمت وتبادل النظرات بين الضابط

والمعاون وبكاء الأم وصراخها، واستخدام المؤثرات كوسائل انتقال بين اللقطات Sound bridge ونلحظ أن وسيلة الانتقال الوحيدة المستخدمة في المشهد هي القطع فقد تم توظيفه بحيث تبدو الأحداث داخل المشهد متدفقة دون انقطاع لخلق الإحساس بالتوتر والغموض في بعض الأحيان.

ونستطيع من خلال تحليل هذا المشهد أن نستخلص كيف استطاع المونتاج أن يؤدي دوره الأساسي ، وهو قدرته في أن يفهم ويشرح للمشاهد الحدث فدوره تفسيري أولا ثم يأتي في المرتبة الثانية قدرته في التأثير عليه.

و نستطيع أن نستخلص أيضاً إمكانيات المونتاج كأحد أهم عناصر أسلوب المخرج في التعبير عن عماله الخاص.

أهمية ودور المونتاج كأحد أبرز أهم عناصر أسلوب المخرج في التعبير عن عالمه الخاص ، كذلك نستخلص أم مشاهدة الأفلام ليست عملاً سلبياً بل هي تجربة نفسية عميقة بدرجة تختلف عن أي تجربة أخري مع وسيط فني آخر، فهي من ناحية تغير وتحديد مسار وعي الفرد أي المشاهد ومن ناحية أخرى تجربة جماعية لشيء متخيل.

أوبرا عطيل فيردى بين الأصل الدرامى والليبرتو

مع دراسة تحليلية لأريا دموع شجرة الصفصاف

مصر
نسرين إبراهيم رشدى

شهد فن الأوبرا منذ نشأته فى أوروبا تطورًا مذهلاً ونموًا عضويًا على يد أجيال من المؤلفين الموسيقيين مختلفى الأساليب والاتجاهات والمنتمين إلى مذاهب وحقب فنية متعددة. لكنها ظلت "أسلوبًا يحمل فى جوهره إحياء لفن الإلقاء المسرحى اليونانى، حيث حاولت جماعة الكاميرتا تطبيقه فى مجال المسرح الذى يتلب هذا الإلقاء الخابى المنغم المعبر عن الانتقالات. فلحنوا مسرحيات كاملة بالموسيقى والغناء من أولها إلى أخرها، وبذلك ظهر فن الأوبرا الذى قدر له أن ينمو ويزدهر خلال ثلاثة قرون ونصف القرن، لا فى مهده الأول بإيطاليا فقط، بل فى بلاد أوروبا .

والأوبرا كلمة لا تينية معناها "عمل موسيقي" وهى اختصار التسمية الكاملة Opera per musica . وكانت تسمى كذلك Dramma per musica ولا يطلق اسم أوبرا اليوم إلا على العمل الدرامي الملحن من أوله لأخره. أما تلك الأعمال الموسيقية التي تتضمن حواراً عادياً فلها أسماء أخرى تميزها عن الأوبرا هي سنجشبيل Singspeal في ألمانيا، أوبرا البالاد في إنجلترا، وأوبرا كوميك في فرنسا.

كما أنها ليست اكتشافاً جديداً تماماً على الموسيقى ، فقد عرفت أوروبا قبل ذلك منذ العصور الوسطى عدة صور من الأعمال المسرحية الموسيقية ، بعضها ديني مثل "الغوامض" Mystery plays والمواعظ morality plays والبعض الآخر ترفيهي راق مثل الفواصل الموسيقية "الأنترميد" (١) التي شاعت في عصر النهضة ، أو المسرحيات الريفية PASTORAL PLAYS التي جمعت بين الرقص والغناء والموسيقى، والبعض الآخر شعبي مثل "المساخر" "Masques"(٢).

شكسبير والأوبرا ..

كان تقديم أوبرات مقتبسة أو مستلهمة من مسرحيات وليم شكسبير ولا يزال حلما يراود مخيلات كبار المؤلفين الموسيقيين . مثلما مثّل لهم الجمع بين فنين عظيمين هما فن الدراما الشعرية بحواره ومواقفه وشخصياته ؛ وفن الموسيقى بألحانه ونغماته في عرض مسرحي واحد صعوبات فنية وتقنية لا يمكن إنكارها . لكنها - على الرغم من ذلك - لم تثنهم عن تحقيق هذا الحلم بنسب متفاوتة من النجاح والإخفاق كذلك . فقد حظيت الست وعشرين مسرحية التي أبدعها شكسبير ما بين تراجيديات وكوميديات بمعالجات أوبرالية متعددة " حتى وصل عدد الأوبرات المقتبسة منها إلى أكثر من مائتي عمل من بينهم أعمال لم تكتمل وهجرها أصحابها دون إنجاز مثل : ماكبث لبيتهوفن ، وروميو وجولييت لتشايكوفسكي ، وأوبرا الملك لير لبوتشيني وفيردي الذي بقيت محاولته معها مركونة على الرف مدة نصف قرن . كما خطط مندلسون لتأليف أوبرا العاصفة بثلاثة نصوص أوبرالية مختلفة ألمانية وفرنسية وإيطالية لم يسعده الحظ أيضًا بإتمامها . أما موتزارت فقد توفى بعد موافقته على النص الأوبرالي المعد لمسرحية العاصفة . كما نفد صبر سميتانا أثناء تأليفه

---

(١) وهي فواصل من الموسيقى والغناء كانوا يدخلونها في نهايات الفصول المسرحية كنوع من التعليق الغنائي الختامي

(٢) محيط الفنون - الموسيقى. (الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. د. سمحة الخولي . ص ٩٨-٩٩.

موسيقا أوبرا الليلة الثانية عشر. لكن أوبرات فيردي الثلاث و أخريات لبورسيل وبيلليني ونيكولاي وبرليوز وبلوخ وهولست وبريتن . رغم أن أعمالهم لم تكن على مستوى مماثل من الإبداع الفني " (٣) .

وإذا رجعنا إلى الخمسينيات من القرن الثامن عشر وجدنا ج . س. سميث – وهو تلميذ هاندل- يقوم بتحويل مسرحية العاصفة لشكسبير ومسرحية حلم منتصف ليلة صيف إلى عملين أوبراليين سماهما الجنيات . لكن افتقارهما إلى العرض المسرحي الحقيقي وإلى القدرة الحقيقية على مزج الدراما بالموسيقى كان وا ضحا . وهو نفس الوضع بالنسبة لأوبرا " كما تشاء " عن مسرحية كما تهواها لشكسبير التي قدمت في لندن عام ١٧٤٤ والتي كانت لا تخرج عن مجموعة من الأغاني الفردية تبتعد حبكتها شيئًا فشيئًا عن مسرحة شكسبير لتبدو على نسق أوبرات هاندل .

ويرجح البحث التاريخي للموضوع أن " أولى الأوبرات المتناولة لأعمال شكسبير في القارة الأوروبية كانت لإمبراطور الإمبراطورية المقدسة ليوبولد الأول عام ١٦٩٦عن مسرحية تيمون الأثيني . حتى كانت الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الثامن عشر حيث راحت أوبرات متعددة . عن أعماله تظهر في أنحاء أوروبا وأغلبها كان عن روميو وجولييت وزوجات وندسورالمرحات . أما أفضلها فكانت كوميديا الأخطاء التي وضعها لورينزو دابونتي لتعرض في النمسا عام ١٧٨٦ في نفس العام الذي عرضت فيه زواج فيجارو ووضع موسيقاها تلميذ موتزارت الإنجليزي ستيفان ستورايس الذي قدم عملاً جيدًا في أسلوب طلق اقتبسه من أستاذه . أما النص ألأوبرالي فالستاف لساليري ؛ فقد أبقاه قريبا من المسرحية الأصلية بقدر أكثرمن المتوقع في ذلك الوقت . ...

أما مسرحية العاصفة فقد قدمت معالجات أوروبية متعددة لها حتى وصل عددها إلى عشرين معالجة تستحق كل منها دراسة بذاتها (٤) .

" كما ظهرت أوبرا مكبث في دار أوبرا باريس عام ١٨٢٧ لمؤلفها هيوبوليت شيلارد ومعد الكلمات روجيه دي ليسليه – المعروف بمؤلف مارسيليا – حيث حاول شيلارد إضافة لون محلي بإضافة ألحان شعبية لنص ركيك تُعتبر مدونته الموسيقية توليفًا غريبًا من الرومانسية الألمانية الأولى والغناء المزخرف المتقلب في كوميديات روسيني علاوة على تقديم شعر ملحمي ورقص باليه مطول بين الفواصل كسمة مهمة في الأوبرا الفرنسية الجادة "(٥) .

" لقد كانت هناك مسرحية واحدة على الأقل من بين مسرحيات شكسبير تمثل مصدر إلهام لأوبرا واحدة على الأقل ما عدا مسرحية تيتوس أندرونيكوس . ومن بينها مسرحيات تاريخية كذلك . لكن مسرحية واحدة منها لم تحظ بما حظيت به مسرحية روميو وجولييت من شهرة جعلتها بمثابة اللازمة الأوبرالية . أما السبب فيعود إلى ما تحفل به من رقص ومبارزات ومشاهد وحشود وعائلتين متناحرتين وزواج وخاتمة مؤثرة بين القبور . ولذلك كانت موضوعًا مؤثرًا لمؤلفي الفترة الرومانسية . . أما مسرحية العاصفة فقد كانت مصدر إلهام للعديد من مؤلفي الأوبرا الألمانية مثل الناي السحري لموتزارت . ولعدد أكبر منهم في القرن التاسع عشر الذين صوروا شكسبير " باعتباره واعظًا مملاً وإنسانًا هش العاطفة . بينما جعله الفرنسيون يبدو رقيق العاطفة فقط . في حين جعله مؤلفي الأوبرا الإنجليزية مملا كذلك "(٦).

أما الإيطاليون فقد قدموا في الوقت نفسه كثيرًا من الأعمال الفاشلة خاصة المقتبسة من

(٣) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٦ ٧. العدد ١٥ - ١٩٩٧ م . وزارة الثقافة دمشق . الجمهورية العربية السورية.

(٤) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٨٠ - ٨١ العدد ١٥ - ١٩٩٧م . وأيضًا : أحمد حمدي محمود. الأوبرا ص ٨٠ - ٨٢ وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن "مجلة الحياة الموسيقية . ص ٦ ٧. العدد ١٥ -١٩٩٧ م.

(٥) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص٣٨-٣٩ العدد ١٦.

(٦) المرجع السابق ص ٧٨-٧٩م

التراجيديات العظيمة . كما لم تكن هناك أوبرا واحدة عن مسرحية هاملت أو الملك لير أو عطيل - رغم قيمتهم الفنية العالية - حتى عام ١٩٧٨ . بينما هناك محاولة واحدة لمكبث في حين ألهمت مسرحياته الكوميدية العديد من المعالجات الأوبرالية وبالتأكيد فإن السبب في ذلك يرجع إلى الأوبرا نفسها كفن مركب - يعتمد على تآلف عدة فنون - ينبغي تحقيق التوازن المطلوب بينها في عمل هو موسيقي في الأساس . ذلك لاحتلال الموسيقي -في العمل الأوبرالي - المركز الأول بين عناصر فنية متعددة هي الدراما وبقية عناصر العرض المسرحي كالباليه، والمناظر، والحركة، والإضاءة وكل مكونات السنوجرافيا علاوة على أهمية توفر القدرة على الأداء التمثيلي عند مغني أو مغنية الأوبرا . إذن أن الأوبرا الجيدة ليست هي تلك التي ترقى موسيقيًا ودراميًا إلى مستوى العمل الدرامي أو المسرحية الجيدة ؛ بل إن العكس هو الصحيح . فالعمل الموسيقي الجيد هو العمل الذي يحمل قيمته في حد ذاته " كموسيقى " أضافت الدراما شيئا آخر جديدا إلى قيمته الموجودة به أصلا . حيث إنه عمل موسيقي في أساسه أولاً وأخيرًا وبقوانينها يتم نقده أو الحكم عليه فنيًا بمقاييسها .

ويرى بعض النقاد أن هناك سببًا آخر لعدم وجود أوبرات مستلهمة أو مقتبسة ذات قيمة عن أعمال شكسبير قبل القرن التاسع عشر يكمن في " إن الأوبرا نفسها كفن لم تكن قد اكتسبت خبرة تؤهلها للتطور المطلوب كي ترقي إلى التعامل مع مسرحيات شكسبير واستيعاب قيمها السيكلوجية والفنية والجمالية الثرية ، حيث ظلت الأوبرا الجادة بما تحتويه من أسلوب قصصي وأغاني فردية مجرد مادة لتسلية الحاشية الملكية ومن حولهم من الطبقة الارستقراطية الذين يتركز القدر الأكبر من اهتمامهم على من يشاركن فيها من راقصات الباليه والمغنيات . بينما بدأ الموسيقيون الإيطاليون من مؤلفي الأوبرا كوميك OPERA COMIC في تطوير الفن الثنائي/ الدويتات دون أن يكون لديهم أساليب ملائمة لما يقومون به . حتى قامت الثورة الفرنسية - بما تحمله من قيم جديدة ونظرة مختلفة إلى الإنسان - فوصلت رياح التغيير للأوبرا ضمن ما شملته من تطوير حتى ارتقى موتزارت بهذه الأساليب إلى الهدف الفني المطلوب" (٧) .

" كما رحبت الحركة الرومانسية بأعمال شكسبير حيث قدم " روسيني " أوبرا عطيل عام ١٨١٧ وقيل عنها إنها أول أوروبية شكسبيرية تتسم بالمهارة . لا تباعها أسلوبًا قصصيًا يساعد على عزف أوركسترا كاملة بدلا من مجرد نغمات بسيطة ، وذلك نتيجة لما وصل إليه عقل روسيني ومخيلته الإبداعية من فهم لشكسبيروتوحد حقيقي صادق مع عمله الأدبي ، وقد قام الشاعر الإيطالي -الشهير وقتها -فيليتسي روماني بكتابة أربع ليبرتات أوبرالية لأعمال من تأليف شكسبير هي : هاملت وهنري الرابع وكان التأليف الموسيقي للمؤلف " ميركانت " عام ١٨٢٢ . وروميو وجوليت عام ١٨٢٥ للمؤلف الموسيقي " نيكولو فاتشاي " .. ثم أوبرا " مكبث " عن شكسبير أيضًا من إعداد " روجيه دي ليليه " وموسيقى " هيبوليت شيبارد " عام ١٩٢٧ في دار اوبرا باريس" (٨).

كما قام " فاجنر " باقتباس أوبراه " تحريم الحب " من نص شكسبير المسمى " دقة بدقة " .. وهو عمل تحتشد فيه الخدع المسرحية والزخرفات الموسيقية الإيطالية والفرنسية . كما أن الكثير منها مقتبس من أعمال " روسيني " . بينما قدم فيردي موسيقى " أوبرا مكبث " عام

(7) Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis . S.27 .Bern 1979 -
(8) Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis . S.121 .Bern 1979

١٨٤٧ تقديما يثبت به فهمه العميق لفن شكسبير. والذي حقق فيه التطابق بين العديد من المشاهد الدرامية في النص الأدبي وبين الأشكال والصيغ الأوبرالية التي كانت سائدة منتشرة في أيامه . ويقصد بها " الأوبرا المتعددة أو الشاملة "التي تعتمد على الأغاني المنفردة والثنائيات والأداء الموحد في الأشكال الختامية .وربطها بالأساليب السردية . وهكذا جاءت أوبرا عطيل وفالستاف - المقتبسة عن مسرحية زوجات وندسور المرحات لشكسبير - تتويجا ليس لقدرات فيردي الإبداعية وحدها فحسب ؛ بل وبما يمثل تماسا واتباعا مع صيغ متعددة من أغاني الأوبرا في القرن التاسع عشر وبما يؤكد معاصرته كذلك لوجود الفن القصصي والأغنية البسيطة والقدرة على تغيير الجو العام للعمل . علاوة على المهارة والتمكن من إبداع أسلوب موسيقي يتميز بالحيوية والسعة والتدفق "(٩) .

النص المسرحي والليبرتو ..

من المسلم به في الأوبرا أن النص المسرحي لا بد له - رغم قيمته الأدبية -أن يتراجع أمام سيطرة الموسيقى في عمل تم إعداده للغناء أصلاً. حتى ولو كان مقتبسا منه حاملاً لكلماته وشخصياته ومواقفه الدرامية وانفعالاته النفسية. ويعني ذلك وجود الصراع أصلا -والاعتراف به كقضية قديمة مثارة - بين كلا الفنين : الأدب والموسيقي ، الأمر الذي يستوجب من أجل التوفيق بينهما في عمل أوبرالي " إيجاد سلسلة من الحلول الفنية الوسطى التي تُعد ضرورية . ولابد من إيجاد سبل لها ؛ خاصة إذا كان زمن السلالم الموسيقية الذي تفرضه الموسيقى يختلف عن إيقاع الكلمات المنطوقة (١٠) .

ومعنى ذلك أن الأوبرا فن له خصوصيته ويجب أن يظل هكذا مهما اعترض تأليفه وتقديمه من صعوبات لا بد أن تجد لها حلاً على يد من يقوم بإعداد النص المسرحي وتحويله إلى " ليبرتو " أو نص أوبرالي بتفهم ومعاونة المؤلف الموسيقى. " ذلك إذا نظرنا إلى التجارب الكثيرة في التوفيق بين الدراما والموسيقى في أعمال مؤلفين موسيقيين مثل هنري بورسيل - الذي كتب الأوبرات المقتبسة عن شكسبير -،(١١) وبيلليني ، ونيكولاي ، وبرليوز ، وبلوخ ، وهولست ، وبريتن . التي وإن كانت ليست على مستوى مماثل للإبداع الفني إلا أنها سوف تظل أعمالا هامة ذات قيمة فنية كذلك (١٢).

رغم إنها لم تكن لترقى كي تسمى أوبرات - بالمعنى الحديث للكلمة - حيث لم يكن للنص الدرامي بأحداثه ولا للموسيقى ذاتها نفس الأهمية التي كانت لمشاهد الرقص والتمثيل بالنسبة لمشاهديهم . كما كانت الافتتاحيات عبارة عن مشاهد تمثل شخصيات أسطورية مرتدية أقنعتها دون أن تربطها أية علاقة بالحبكة الدرامية الأساسية للعمل . حيث كان الهدف الرئيس للأوبرا هو التمثيل والغناء . كما هو الحال في نموذج لأوبرا ألفها بورسيل عن مسرحية حلم منتصف ليلة صيف لشكسبير وسماها الملكة الجميلة "(١٣).

لقد شهد كل عصر - وما يزال انعكاسات روحه الفنية على أعمال ؛ يأخذ منها ما يريد ويترك الباقي . لكن التزام كاتب الليبرتو - أو الليبريتست - librettist بأن يحافظ قدر المستطاع على روح الحبكة الدرامية للمسرحية هو اعتقاد حديث . لأنه حتى في منتصف القرن التاسع عشر - وربما في القرن العشرين أيضًا - كان المؤلف الموسيقي وكاتب الليبرتو يقومان بتحوير وتعديل النصوص الدرامية إلى أوبرات وفقًا للأعراف الفنية السائدة في أيامهما .

(٩) نفس المرجع ص ١٢٥.

(١٠) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٧٧. العدد ١٥ -١٩٩٧

(١١) وهي أوبرا الملكة الجميلة المقتبسة عن مسرحية: حلم منتصف ليلة صيف ..والتي تم التصرف في إعدادها تصرفا يخرج عن إطار كتابة شكسبير .

(١٢) المرجع السابق ص٧٨

(13) GAL, Hans ; Guiseppe Verdi und die oper . S. 15, Frankfurt a.m 1982.

وبالتالي فقد عانت مسرحيات شكسبير من قلة الاحترام المطلوب لنصوص أدبية عظيمة في مثل قيمتها ؛ وبما يعني إخفاقا في التوفيق الضروري بين كلا الفنين - الدراما والموسيقى - ذلك التوفيق الذي يعني الوصول إلى " ليبرتو " متوازن أولاً .

كما أن عملية كتابة الليبرتو نفسه - كفن أساسي في تحويل النص المسرحي إلى نص تعتمد عليه المعالجة الموسيقية - قد مر بمراحل عديدة من التطور حتى يصل إلى مفهومه المتكامل بعد أن تجاوز معناه الحرفي معنى الكتاب أو المؤلف الصغير كي يشير أيضًا إلى المحتوى أو المضمون الأدبي للأوبرا . ولكن ليصبح شيئا آخر غير النص المسرحي باشتماله على النوتة الموسيقية وكلمات النص الأوبرالي . من أجل أن يصبح نصا مستقلا بالنسبة للأوبرا شأنه شأن النص الأدبي - الدرامي - بالنسبة للمسرح ، وحيث أصبح من المعروف أن المدونة الموسيقية والكتيب الذي يحتوي على كلمات الأوبرا إنما يشكلان معا النسخة الأصلية التي يتم عرضها على المسرح حيث تتحول الكلمات إلى أداء منغم أو ملحن . مثلما تتحول في بعض الأعمال إلى حديث أو حوار منطوق . وأيضا مثلما يحتوي على العناصر الأخرى للعرض مثل الأداء التمثيلي والحركات والإيماءات والرقص والديكورات بما في ذلك الآلات الموسيقية والإضاءة والأزياء . وبما يفيد بأن " عبارة المضمون أو المحتوى الأدبي " للأوبرا لم تعد تكفي لوصف الليبرتو Libretto بمعناه الذي تطور إليه مع تطورها وحذوها حذو الدراما في التزامها بوحدات الزمان والمكان والحدث وصولاً إلى ما يسمى بـ "الأوبرا العددية " Number opera والتي كانت بمثابة الأرض البكر التى آتت أكلها على يد "فيردي وبويتو" خاصة في مسرحية " عطيل " حيث تحول الإلقاء المنغم الملحن -الذي كان متبعا قديمًا -إلى غناء . وكانت الوحدة الأوبرالية قصيرة على نحو معقول كما ازدادت قدرة الجمهور على متابعتها(١٤) .

أوبرا عطيل بين النص المسرحي والليبرتو :

من المعروف أن مسرحية عطيل لم يبتدع وليم شكسبير قصتها بل أنها ترجع لمصدر تاريخي يتمثل في قصة قصيرة مأخوذة عن المؤرخ الروماني " جيلي هيكاتوميتي " Gili Hwcatomitti ضمن مجموعة نشرت عام ١٥٦٦م وعنوانها the Unfaithfulness of husbsnds and wifes وقد بنى شكسبير عمله الدرامي على قصة ذكرت في كتاب من تأليف الإيطالي " جيرالدي سينثيو "وقصص" هولنشيد" . أما الكتاب نفسه فيضم مائة حكاية ، ويرجح النقاد أنه تمت طباعته في إيطاليا في القرن السادس عشر ووقع في يد شكسبير فقرأه واستخلص منه" مأساة عطيل ..مغربي البندقية "-(١٥) أو فينسيا - وفيها تدور أحداثها ، وقد دخلت هذه المسرحية التاريخ كواحدة من روائع شكسبير التراجيدية ليس فقط لتصويرها مشاعر الغيرة القاتلة عندما تتحكم في قلب رجل محب مخلص متميز بالشرف والاستقامة ؛ فتحوله إلى قاتل ، وليس أيضا لكونها تصور شخصية نقية فاضلة اختارت زوجها بمحض إرادتها وعن إعجاب مدهش ومحبة خالصة نقية تحدّت بهم مجتمعها وأسرتها وبل وجنسها كله ؛ فإذا به يحيطها بنيران شكوكه القاتلة وقد سممته الوشايات المغرضة فسقط فريسة لها وصدقها وكان في تصديقها دماره ودمارها وانهيار حياتهما معا . وليس أيضا لعمق تصويرها للشر والقدرة على التآمر وما يملكه صاحبهما إياجو - من كراهية أوصلته إلى الحقد على قائده عطيل الذي ائتمنه فخانه

(١٤) للمعلومات أكثر استفاضة عن الليبرتو يرجع إلى : The new Grove Dictionary of Opera . Volume two P E-LOM

(15) Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis . S. .Bern1979 -

ووثق فيه فخدعه . وإنما أيضا لعمق ما تحتويه من مواقف إنسانية وتحليل نفسي نافذ البصيرة وقدرة فائقة على تصوير المشاعر وتجسيد الخواطر والانفعالات والدوافع والأفكار مهما بلغت غرابتها وجنوحها وتطرفها . علاوة على تمكن من التعبير عن هذا كله وتصويره في لغة شعرية راقية لا تعترض تقدم الأحداث ونموها وتطورها بل تساعد على دفعها وفق منطق إنساني وتخطيط فني وبنية مسرحية لا يشوبها شائبة لمنطقيتها وبسبب ما تتمتع به من مصداقية مذهلة لم يحققها كاتب درامي أفضل من وليم شكسبير .

وبسبب روعة هذه الدراما وعمقها تعددت التفسيرات والتأويلات وتصورات المخرجين والمؤلفين الموسيقيين ورؤاهم إزاءها . فمن مفسر لها بكونها مسرحية عن الغيرة القاتلة حيث يتناولها تناولاً سيكلوجيًا يفسر به وقائعها وأحداثها . إلى مفسر آخر لها باعتبارها صراع بين حضارتين مختلفين وعالمين متباينين هما الشرق ويمثله عطيل ذلك المغربي الأسمر المسلم بقيمه المختلفة وتقاليده الغريبة وانفعالاته وعواطفه الجامحة ؛ وإياجو الأوروبي الهادئ البارد الذي يغلي حقدًا وكراهية لقائده الشرقي -رغم أنه وثق فيه وقربه وأكرمه - باعتباره ممثلا لحضارة غربية تنظر لغيرها من الأجناس نظرة احتقار وتعالي .

حتى ولو كان ذلك الآخر الشرقي باسلاً مستقيمًا مثل عطيل ومتميزًا بعمله وفروسيته وشجاعته وانتصاراته كقائد كفؤ أيضا . إن كل ذلك لا يهم بل لا يزيد إياجو إلا حقدا وغيرة وتماديا في الكراهية والتآمر . فكيف يتحقق لذلك المغربي كل ما كان هو يحلم به من جاه ومكانة وظفر بديدمونة النبيلة الجميلة التي طالما تمناها وحلم بها أنبل شباب مدينة البندقية أو فينسيا الإيطالية ؛ فإذا بها تحطم قلوبهم جميعا وتخذل أمانيهم وتفضل عليهم ذلك المغربي الغريب القادم من الشرق والذي يكبرها عمرًا ويختلف عنها دينًا وتنقصه الوسامة التي يتمتعون بها ؟!

من هنا قرر إياجو الانتقام ووضع الخطة الدنيئة لتنفيذه مستغلاً ما في طبع عطيل من حرارة وما في شخصيته من اندفاع . وأيضًا ما فى خُلق ديدمونة من رقة ونعومة واستقامة تجعلها تنأى بفكرها عن الشك فيه أو في أي إنسان آخر يكيد لها أو لزوجها وحبيبها عطيل الذي جعله شكسبير ببراعته الفائقة " بطلا تراجيديا " يسقط بسبب من اندفاعه وتسرعه وافتقاده للتريث والمرونة رغم سمو مشاعره ونبل عواطفه واستقامة أخلاقه . لقد اندفع عطيل فصدق إياجو ولم يمحِّص محولاته للإيقاع بينه وبين زوجته المخلصة الطاهرة ديدمونة . مثلما لم يترو في إصدار اتهامه لها دون أن يحكم عقله ويزن سلوكها وتصرفاتها ويقارن أخلاقها بما ادعاه عليها إياجو وهي منه بريئة ؛ فيقدم على قتلها بيديه وهو عاشق لها ؛ ثم يقضي على حياته بيده أيضا عندما تتكشف حقيقة الجريمة التي ارتكبها في حقها . إنها مأساة إنسانية يظل تأثيرها فينا باقيا مهما تباينت أجناسنا ولغاتنا ومواطننا .

تتكون مسرحية عطيل في أصلها الشكسبيري من خمسة فصول تضم خمسة عشر مشهداً .

وقد وجد فيها جيوزبي فردي ١٩١٠- ١٨١٣ Giuseppe Verdi ما يبحث عنه كي يصل به إلى قمة تناوله لأعمال شكسبير ومعالجتها موسيقيًا . كما وجد في الشاعر الإيطالي الشاب " أريجو بويتو " Arrigo Boito قدرة رائعة على

إعدادها لكي تكون عملاً أوبراليًا يكتب له الخلود . وقد تحقق له ذلك وصارت عطيل أعظم ما أنتجته الأوبرا الإيطالية من أعمال. حيث ضمنها إعجابه الشديد بشكسبير . ذلك الإعجاب الذي تجسد في تأليفه عملين أوبراليين آخرين سبقا عطيل هما " مكبث وفالستفاف " عن مسرحيتين له أيضًا .

وكما هو معروف فلم يكن فيردي أول من تصدى لعطيل أوبراليًا ؛ حيث سبقه روسيني عام ١٨١٧ . واعتبر عمله نقطة تحول بارزة في تاريخ الأوبرا عامة والأوبرا المعتمدة على مسرحيات شكسبير بصفة خاصة . ذلك لكونها أول أوبرا إيطالية يقدم فيها الأسلوب القصصي يصاحبه عزف أوركسترا كاملة بدلاً من نغمات بسيطة .. حيث مثل ذلك استجابة لروح المذهب الرومانسي الذي ساد في القرن التاسع عشر وأحدث ثورة عارمة ضد المنطق العقلي والانضباط الكلاسيكي بإشاعته روح التمرد والاعتداد بالعالم الداخلي للإنسان ومشاعره العاطفية .

ومن المعروف كذلك أن فيردي كان قد انقطع عن التأليف الأوبرالي لمدة ست عشرة سنة . حتى كان عام ١٨٨٧ عندما قدمت " عطيل " في عرضها الأول على مسرح " لا سكالا " من إعداد Arrigo Boito ولاقت نجاحًا منقطع النظير وانبهارًا لم يتوقف طيلة فصولها الأربعة . " فقد استمر العرض محافظًا على تأثيره رغم التصفيق الحاد في نهاية كل آريا . ودون أن يتأثر ذلك بالعدد الكبير لأفراد الكورال . كما لم يكن لدى الفنانين وقت كي يستريحوا حتى ولو كانوا في احتياج حقيقي إلى الراحة . حيث ظل عطيل على المنصة ثلاثة أرباع الفصل الثاني وكل الفصل الثالث . بينما قضى إياجو طيلة الفصول الثلاثة مؤديًا . حيث كانت فترة الراحة الوحيدة له أثناء الديالوجين الاثنين بين عطيل وديدمونة "(١٦).

لقد استطاعت موهبة و قدرة فيردي " أن تبث الحياة في ميلوديات الصوت الآدمي وإبراز الروح الدرامية في الأوبرا. وأن تقوم بتغيير الصيغة الموسيقية الأقدم للمصاحبة وتحويلها إلى وسيلة تشكيلية لتصويرالشخصيات . إلى جانب ارتقاء التعبير الدرامي في الأصوات الغنائية ؛ وتحويل الأوركسترا شيئًا فشيئًا إلى دوره المماثل عند فاجنر . أي كوسيلة للتعبير الدرامي . حيث إنه رغم أهميته الشديدة كشريك للأصوات البشرية ؛ إلا أنه يظل دائمًا تابعًا للحركة الدرامية على المسرح ؛ وتابعًا لأصوات المغنين . حيث لا يحصل على استقلاله قط . ولا يتحول إلى أساس ومصدر لما يدور على المسرح . وبين حين وآخر يؤدي الميلوديا . بينما يترنم الصوت الآدمي بأشعار النص في أسلوب " بارلاندو " أي غنائي يحاكي النص - كما حدث في ريجوليتو - أو أن يقوم الأوركسترا بتحديد روح اللحن الذي يتبناه الصوت الآدمي ؛ كما حدث في كريدو إياجو من عطيل "(١٧)

لكن نجاح عطيل يعزى أيضا إلى " أريجو بويتو " الذي كان إعداده للنص ا لدرامي متميزًا بفهمه العميق لشخصيات شكسبير وإد راكه لانفعالاتها " لأنه على الرغم من استخدامه الكثير من لغة شكسبير وأفكاره ؛ إلا أنه لم يخش من تعديل النص الأصلي من أجل الشكل الأوبرالي . إن التصميم الدقيق المذهل في عطيل وفالستاف -التي أعدها بويتو أيضًا -لا يعزى إلى حذف بعض السمات ولكن إلى إضافة ودمج سمتين أو ثلاث معًا . كما أنه ابتكر تفاصيل مهمة كلها تتلاءم مع رسوخ الحبكة المسرحية واختصار الوقت وتفتح النص لمؤلف الليبرتو الذي يتفوق

(16) What fires the intensity of Othello Stephen L. Parker Verdi@hotmail.com

(١٧) الأوبرا — مرجع سابق ص ٦٨٧

على الكاتب المسرحي بقدرته على تطوير فكرتين أو أكثر معًا في وقت واحد "(١٨) .

كما أن نجاح " بويتو " في كتابة الليبرتو يتمثل في مواجهته وتذليله صعابًا كثيرة في النص الدرامي الأصلي . ومنها كثرة عدد الشخصيات والمواقف ؛ وعذوبة شعر شكسبير الذي تصعب التضحية به ويمثل إغراءً كبيرًا للمعد الأوبرالي من شأنه أن يعوق التدفق الموسيقي رغم جماله . ولذلك كان بويتو جريئًا بإقدامه على حذف الفصل الأول من المسرحية والبدء بوصول عطيل إلى قبرص في أوج العاصفة وهو ما مثل اختصارًا شديد الروعة والدرامية كذلك . حيث تقدم العاصفة نفسها افتتاحية جياشة توازي الثورة الانفعالية التي سوف تليها . رغم أن ذلك قد أثر على مساحة تقديم عطيل كفارس محارب بالقدر الذي كان عليه في نص المسرحية . ولو أن ذلك قد ساعد على توفير حيز أكبر لتوطيد علاقته بديدمونة . هذه العلاقة التي اعتمد بويتو على إبرازها وتأكيدها " والتي لا تتشابه مع أي مشاهد أخرى في تاريخ الأوبرا ,وبغض النظر عن كونها مشاهد لا تؤثر على بقية الأحداث ؛ فإنها تخبرنا بكل شئ عن ماضي وحاضر العلاقة بين العاشقين " (١٨) .

كما واجهت بويتو مهمة أصعب في إعداده لعطيل أمام تعدد شخصياتها وأحداثها وثراء أشعارها إلى درجة تجعله مترددًا أمام التضحية ببعضها البعض انصياعًا لما يقتضيه تحويل النص الدرامي إلى جنس فني آخر هو الأوبرا ووفق ما يقتضيه بل يوجبه التأليف الموسيقي والغناء والألحان الجماعية والآريات الفردية والأوركسترا وكل ما هو غير مطلوب في العمل المسرحي العادي . لقد أتاح بوتو لنفسه حرية في إدخال فقرات من الفصل الأول للمسرحية في بقية الفصول . وجعلته يضحي بأجزاء كثيرة من النص الأصلي إلا أن العمل جاء متكاملا بقيام موسيقى فيردي بتكملة الاتصال الدرامي وتقديم موسيقى على مستوى روعة الشعر . حيث يعتبر ذلك التوفيق وتلك الموازنة بين الفنين أمرًا ليس سهلاً على الإطلاق كما سبق توضيحه من قبل .

إن أوبرا عطيل كما يصفها النقاد تُعتبر قطعة ساحرة في الشكل والجمال الفني . حيث تسير فيها المسرحية متوازية مع الموسيقى في وقتٍ واحد على اختلاف مستوياتهما . وحيث تحفل بمواقف وثنائيات " ديالوجات " بالغة التكثيف والجاذبية مع العذوبة وعمق التعبير . ومنها – على سبيل المثال -أغنية إياجو وهو ثمل من الشراب وقد أخذت شخصيات من الجوقة تتداخل معه وتقاطعه بتعليقاتها كما هو سائد في الأوبرا الرومانسية . كما تقوم الشخصيات بتقديم نفسها على المسرح لأول مرة علاوة على تقديم الحبكة . لكن إنجاز فيردي الأكبر كان في الحفاظ على بنية موسيقية متماسكة . كما كان مشهد الأداء الرباعي بين ديدمونة وعطيل وإياجو وإيميليا – الذي تحاول فيه ديدمونة تهدئة زوجها وتطمينه عندما انفعل بالغيرة لأول مرة – في مقابل محاولة إياجو الحصول على منديلها عن طريق إيميليا -يمثل مشهدًا مركبًا تتداخل فيه الشخصيات وتتشابك بدوافعها وما خلف سلوكها الظاهر مع تطورها معًا أيضًا في اختصار وتركيز وتكثيف رغم الموسيقى والأوركسترا وبما يحقق جمالاً فنيًا أخاذًا .

وقد ساعد على ذلك تصميم شكسبير لمشاهد المسرحية الذي جعلها تتطابق مع الأشكال الأوبرالية السائدة في أيام فيردي وهي " الأوبرا المتعددة " أو الشاملة أي المحتوية على الأغاني المنفردة والثنائيات الغنائية والأداء الموحد في

(١٨) وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٦٧. العدد ١٦ - ١٩٩٧ م . وزارة الثقافة دمشق . الجمهورية العربية السورية .

الأشكال الختامية والتي تربطها الأساليب السردية .

ومن المؤكد أن نجاح عطيل فيردي قد تحقق معتمدًا على تقديمه مع بويتو أفضل ما توصلت إليها قدرتهما على الإبداع الذي ما كان ليتحقق لولا ذلك التفاهم الفذ بين مؤلف موسيقي متمكن وشاعر متفهم للنص وواع بأسلوب شكسبير صاحبه الأصلي وقادر على تحقيق هذا التحويل الخلاق لدراما شعرية كتبت في الأساس كي تعرض على المسرح إلى دراما موسيقية أي إلى أوبرا بكل ما يوجبه ذلك التحويل من معالجة للنص الشعري لا تضحي به أو تنقص من قيمته مهما أحدثت فيه من اختصارات أو إضافات أو حتى تغيير وهي مهمة صعبة إلا على مؤلف متمكن يستطيع - مثل بويتو - أن يزيل التناقض القائم على ضرورة احترام نص شكسبير مع المحافظة على كل ما يجعل العمل الأوبرالى الموسيقي متماسكًا وناجحًا ومعبرًا كذلك عن العمل الأصلي بحيث لا يخونه ولا يناقضه أو يضعف منه .

ورغم أنه قد استغنى عن الفصل الأول من النص الشكسبيري وبدأ عمله الأوبرالي من الفصل الثاني ؛ إلا أنه قام بتعويض ما حذفه بكتابة عدد من المشاهد البارعة المؤثرة . وأهمها الحوارت المتبادلة بين ديدمونة وبين عطيل . وكذلك بين إياجو وإيميليا عندما يقوم بسرقة منديل ديدمونة منها . كما أن هناك موقفا آخر يجسد منتهى التشويق والدرامية عندما توارى عطيل مختبئا عن انظار كاسيو وديدمونة ليسترق السمع إلى ما يقولانه عن بيانكا زوجة كاسيو . فيما ظن عطيل المخدوع -وفقا لما صوره له إياجو وأعد له ذهنه كي يتقبله ويؤمن به -من أنهما يتبادلان حديثا عن علاقتهما المحرمة .

لقد ارتقى فيردي في هذا العمل إلى أفق موسيقي أعلى من أي شيء حققه من قبل بعزوفه عن الأشكال الموسيقية التقليدية للأوبرا الإيطالية القديمة . وبناء عمله بأسلوب مختلف أو مغاير تماما تتجلى فيه القدرة على الابتكار مع المحافظة في نفس الوقت على الطابع الإيطالي المميز لعمله وقدرته الفائقة على التوزيع الأوركسترالي .حيث تجلى ذلك في مشهد العاصفة التي هبت في بداية العمل ولم يكن لها مثل هذا الوجود في المسرحية الأصلية أو هذا التركيز عليها . كما كان إفضاء إياجو وتصريحه بما يعتمل في قرارة نفسه وما يؤمن به تجسيدا لقدرة لغوية متميزة ؛ شأنه شأن الحديث المتبادل بينه وبين قائده عطيل !

لكن الفصل الثالث ؛ كان - حسب الآراء النقدية - أقل تأثيرًا ومسًا للمشاعر رغم قوته الدرامية . في حين جاءت الخاتمة مذهلة في قوتها وتأثيرها النافذ إلى الأعماق . فإذا كان الفصل الرابع ؛ أوصل عمل فيردي إلى قمة إبداعه الذي تتوجه أغنية " سلام لك يا مريم " - والتي تمثل إضافة مبدعة وضعها " بويتو " مع حديث ثنائي بين كلا البطلين عطيل وديدمونة - تمثل ختامًا دراميًا رائعًا للأوبرا بعمقه وتأثيره ؛ فإن " آريا شجرة الصفصاف " الرائعة تمثل وحدها سحرا وجاذبية موسيقية جياشة مليئة بالانفعالات العميقة والقدرة على التعبير والتأثير لدرجة دفعت تخصيص هذه الدراسة لاكتشاف سر هذه القدرة وعناصرها أومكوناتها !

ومن أجل توضيح ذلك ؛ يستعرض البحث شخصيات المسرحية وأحداثها باختصار . حيث تقع في أربعة فصول زمنها هو نهاية القرن الخامس عشر ويدور الأول منها في ميناء قبرص ليلاً بينما العاصفة تهب . أما الفصل الثاني ؛ فمكانه قاعة بالطابق الأرضي من قلعة تطل على

حديقة في الخلفية . بينما تجري وقائع الفصل الثالث في القاعة الكبرى بالقلعة . أما الفصل الرابع والأخير فيشهده غرفة نوم ديدمونة في وقت لاحق في نفس المساء .

أدوار أوبرا عطيل حسب ترتيب ظهورها :

مونتانو : باص .. سلف عطيل في منصب الحاكم .

كاسيو : تينور .. قائد .

إياجو : باريتون .. حامل علم عطيل .

رودريجو : تينور ..سيد من البندقية .

عطيل : تينور ..قائد في جيش البندقية .

ديدمونة : سوبرانو ..زوجة عطيل .

إيميليا : ميتزوسوبرانو زوجة إياجو ووصيفة ديدمونة .

رسول : باريتون .

لودفيجو : باص خطيب رفضته ديدمونة ومنافس لعطيل في حبها .

جنود وبحارة من البندقية وأهالي من قبرص .

ملخص الأوبرا :

الفصل الأول :

أمام قصر عطيل .. وقد عين حديثا حاكما على البندقية حيث يصل بعد عودته من رحلة بحرية صادفته فيها عاصفة عنيفة . يغضب إياجو وتسيطر عليه الرغبة في الانتقام عندما يعين عطيل كاسيو ملازما له . فيدبر خطة لتأليبه عطيل عليه . ويشرع في تنفيذها عندما يسرف كاسيو في الشراب ويدخلان في مبارزة . وعند ذلك يدخل عطيل فبمجرد كاسيو من رتبته ويأمر الجميع بالتفرق . ثم يلي ذلك مشهد غرامي بينه وبين ديدمونة يدخلان بعده إلى القلعة .

الفصل الثاني :

حيث المكان هو غرفة في القلعة - على خلاف النص الشكسبيري الذي كان ميناء قبرص ورواق -ويضم المشهد الضابط كاسيو الذي يقوم بالبحث عن ديدمونة بتحريض من إياجو كي يرجوها التوسط لدى زوجها عطيل كي يعيده إلى منصبه بعد الحماقة التي ارتكبها وهو ثمل في المشاجرة التي خطط إياجو بدهاء كي يوقعه فيها. وأثناء ذلك يبدأ إياجو في غرس الشكوك في رأس عطيل بحيث تبدأ شخصيته الخبيثة الماكرة في التكشف والوضوح أمام المشاهدين وهو يشرح ما يؤمن به ويعتقد فيه . وفي هذا المشهد أيضا تتجسد الحيلة الشكسبيرية الماهرة في الإعداد والزرع مقدمًا للحيلة التي سوف يعتمد عليها " التعرف الدرامي بدليل مادي " هو منديل ديدمونة الذي أصبح الآن في حوزة كاسيو ، حيث يخبر إياجو عطيل بذلك في وشاية وضيعة متآمرة . وهنا يأخذ عطيل في التصريح بأحزانه وصدمته وهموم قلبه ويأسه التام قائلا في أغنيته : وداعا لطمأنينة العقل والوئام وراحة البال في علاقته بحبيبته وزوجته ، وهكذا يجد إياجو فرصته في الانتقام لنفسه الحاقدة من جميع الأطراف.

الفصل الثالث :

حيث المكان هو القاعة الكبيرة في القصر ... وفيه تبدأ ديدمونة في التمني على عطيل والتوسل إليه كي يعيد كاسيو إلى منصبه الذي أعفاه منه . وأمام هذا الإصرار منها يبدأ عطيل في الشك فيها وتصديق وشاية إياجو . لقد انكسر عطيل وتحطمت ثقته في حبيبته بل في العالم بأكمله فيبدأ في حديث مع إياجو ثم مع نفسه . بينما يجدها إياجو الفرصة لتحريضه عليهما . وهكذا يقترح عليه أن يرتب حديثًا متبادلاً في لقاء له مع كاسيو يشهده عطيل بينما يكون مختبئا غير ظاهر . وذلك كي يتم تأكده تماما من الخيانة . ويقسم عطيل له على قتل ديدمونة بينما يقسم

إياجو على قتل كاسيو . وتزداد محنتة ومعاناته شدة حينما يأتي له خبر تنحيته عن منصبه وتعيين كاسيو مكانه . ويصفع عطيل ديدمونة فتسقط على الأرض لتحملها إيميليا وصيفتها الطيبة المخلصة زوجة إياجو بعيدا . أما عطيل فيركع متهاويا بينما إياجو يراقب المشهد ملتذذًا بنجاح خطته ووصول مؤامرته إلى هذا الحد .

الفصل الرابع :

والمكان هو غرفة نوم ديدمونة .. وقد لاذت بها ولزمتها في صحبة إيميليا فتترنم بأغنية " دموع شجرة الصفصاف ". وحين تتركها إيميليا تنخرط في صلاتها ضارعة إلى العذراء مريم أن تنقذها مما هي فيه . لقد تمكنت الغيرة من عطيل وسيطرت على عقله ومشاعره تماما فإذا به يقتحم غرفتها بعد الآن أخلدت إلى النوم ثم يوقظها بقبلة حقيقية صادقة رغم كل ما يعانيه . ويعاود التعبير عن شكوكه في إخلاصها له ثم يقدم على خنقها بيديه . وهنا تدخل إيمليا ثانية وتفاجأ بها جثة هامدة فترتفع صرخاتها ليحضر إياجو زوجها على صراخها فيتحول إلى عطيل ويواجهه بقوله إن ديدمونة لم تكن مذنبة كما ظن . وتتولى إيميليا توضيح ما حدث وقد تكشفت لها الخيانة الدنيئة فتخبره بأن إياجو هو من أخذ منها المنديل . وعندئذ يقوم إياجو بقتلها . أما عطيل الذى سقط في هوة اليأس وتجلت له الحقيقة المأساوية فيطعن نفسه ويتحامل حتى يصل إلى فراشها فيقبلها قبلة الوداع الأخير ونفسه تتمزق حسرات بينما دمه ينزف ثم يسلم الروح دون أن ينطق بكلمة لحبيبته.

رسم بويتو للشخصيات :

لا يمكن الزعم مطلقا بأن " بويتو " قد قام بمخالفة شكسبير في تصويره للشخصيات . حتى مع إجرائه تعديلات أساسية على بنية النص الدرامي الأصلي . فقد جاءت هذه التعديلات كي تحقق ما تمت الإشارة إليه آنفا من وجود ذلك الاختلاف الجوهري بين النص الأدبي المكتوب للتمثيل على المسرح ؛ ونص الليبرتو المعد من أجل عرض عمل موسيقي أوبرالي يتميز بخصائصه النوعية المميزة له . وهكذا فإن بويتو لم يعارض مفهوم العمل الأصلي بل أكدها تماما ولكن بأسلوب مناسب لعمل أوبرا قوية تحترم الدراما بالمحافظة على المواقف الرئيسة فيها . قدر محافظتها على السمات السيكلوجية للشخصيات كما رسمها شكسبير . وحتى على مستوى اللغة فقد جاءت راقية معبرة دون أن تهبط عن مستوى اللغة الشكسبيرية . كما لم تتحول المواقف أو المشاهد التي أضافها إلى عبء يثقل كاهل العمل أو يمثل لطخة تم إلصاقها به أو إقحامها عليه . وقد نص " بويتو " على أن يلتزم المغنون في أدوارهم بالإرشادات التالية وأن يتفهموها تفهمًا كاملاً يساعدهم على أدائها .

عطيل :

ويجسد الصفات العسكرية في الشجاعة والبسالة والإقدام . مع استقامة في الأخلاق ووضوح في التعبير والتصرفات لا يعرف الالتواء . وهو إنسان بسيط في مظهره وتصرفاته . إنه يمثل الغيرة مجسدة تماما .

إياجو :

وهو على النقيض من قائده عطيل حيث إنه شرير أناني متآمر حسود يميل إلى تلمس العيوب في الآخرين وانتقادهم دون خجل . وأكبر خطأ يمكن أن يقع فيه من يقوم بهذا الدور هو أن يجسده باعتباره شيطانا بشريا له بسمة هازئة مثل مفيستوفليس . وأن يجعله يصوب نظرات

شيطانية في كل اتجاه . إنه بذلك يثبت عدم فهمه الكامل لشكسبير ولمسرحه . ذلك لأن كل ما ينطق به إياجو لا بد وأن يدل على كونه إنسانا شريرا ولكنه إنسان رغم ذلك . كما أنه وسيم يحافظ على مظهره ويميل إلى المرح . لكنه منافق يبدي الانصياع والاحترام لعطيل ؛ بينما هو يضمر شيئا آخر . كما أنه يعامل ديدمونة مُظهرًا خضوعه التام فيما هو يقوم بتحقير زوجته وإذلالها .

ديدمونة :

ينبغي على من تؤدي هذا الدور أن لا تتلاعب بنظراتها أو أن تلوي ذراعيها وجسدها . أو أن، تتحرك بخطواتها عشرة أقدام يمنة ويسرة . أو أن تحاول إحداث تأثيرات مصطنعة متكلفة . لأن الممثلة الذكية التي تحترم فنها ينبغي عليها أن تحقق التأثيرات المطلوبة دون أن تسعى إليها . وأن تتذكر أن الملامح والتعبير والكلمة هي المصادر الثلاثة للفن . وهي التي بإمكانها أن تنقل الانفعال الدرامي على أكمل وجه .

إيميليا :

هي امرأة مخلصة حقيقة لسيدتها ديدمونة . كما أنها تكره زوجها إياجو لشره مثلما تخشاه وتخافه . ولكنها في نهاية العمل تتحول فتكشف عن إجرامه في قوة وثبات .

كاسيو :

وهو شاب مرح وسيم أنيق المظهر موفق في تعامله مع النساء . يميل إلى الغرور لكنه جندي شجاع يغار على شرفه العسكري .

رورردريجو :

شاب غني أنيق يحب ديدمونة حبًا أفلاطونيًا مخلصًا لكنه يائس . بينما هي لا تدري شيئًا عن مشاعره نحوها . كما أنه حالم ذو خيال واسع يترك إياجو يخدعه ويمكنه من السيطرة عليه .

لودفيجو :

إنسان يتمتع بوقار رغم شبابه . كما أنه جدير بمنصبه يوحي مظهره وحديثه بجدارته لشغل منصب متميز .

مونتانو :

رجل عسكري مخلص لواجباته وجندي شجاع يتميز بالانضباط والحزم .

ومن الواضح تماما أن هذه القائمة تؤكد قدرة " بويتو " على التكثيف والتركيز الجديرين بعمل أوبرالي لاقى نجاحًا رائعًا رغم استغنائه عن شخصيات كثيرة حشدها شكسبير في المسرحية الأصلية مثل شخصيات : جراتينيو وبيانكا ومنتانو وبرابنسيو . الأمر الذي يؤكد ما سبقت الإشارة إليه لأهميته ؛ من كون الأوبرا كفن يختلف عن فن المسرح . وأن كلا الفنين له مقوماته وعناصر نجاحه ونوعيته الخاصة به . الأمر الذي وعاه " بويتو " تماما مع فيردي فوصل بهما إلى تحقيق نجاح حقيقي لهذه الأوبرا الرائعة . وهو ما دفع جريدة النيويورك تايمز أن تعقب على العرض بعد تقديمه بقولها " إن أول عرض لأوبرا فيردي الجديدة عطيل ؛ مساء أمس قد مثَّل حدثًا كبيرًا في تاريخ فن الموسيقى الإيطالية .

لقد امتلأ مسرح لا سكالا بمن يمثلون كافة طبقات المجتمع في مدينة ميلانو. وفيهم الكثير من الشخصيات الهامة . كما حضر العرض صحفيون ونقاد من كافة أنحاء أوروبا ومعهم مديروو المسارح الكبرى ودور الأوبرا " إنه لم

يحدث أبدًا أن امتلأ المسرح بكل هذا العدد من البشر وقد أتوا كي يثنوا على أوبرا جديدة أو ينقدوها . لقد اتسم هذا الجمهور بالوعي والرقي والثقافة .... وإن الليبرتو الذي قام بويتو بإعداده ليدل على كونه دراما متميزة بنيت على أساس من مبادئ ريتشارد فاجنر "(٢٠) .

آريا دموع شجرة الصفصاف .. ..

تقول كلمات الأغنية البديعة المؤثرة لديدمونة- والتي وضعت في الليبرتو من شعر شكسبير لكن مع بعض من إعادة ترتيب وإضافات قام بها "بويتو" في المشهد الثالث من الفصل الرابع-(٢١) في هذا الموقف الحزين البالغ التأثير وكأنها كانت تشعر بدنو أجلها أو تستعجله بإحساس داخلي باقتراب النهاية .

إيميليا من فضلك افردي على سريري ثوبي الناصع

اسمعي ؛ لو كان مقدرا لي أن أموت قبلك

فلفي جسدي وادفنيني في واحدة من تلك الغلالات

إني طاهرة جدا جدا .

كان لأمي وصيفة (مسكينة وجميلة)

تدعى بربارة

وكانت تعشق رجلا هجرها فيما بعد

وكانت تغني أغنية الصفصاف .

فكي لي ضفائري .

إنني في هذا المساء أتذكر ورأسي مليئة بهذا اللحن .

كانت تغني باكية ..

كانت تبكي خاشعة

صفصافة تجلس تحت ظلها

وهي مستندة برأسها على صدرها لتغني

إن ورق الصفصاف الجنائزي سيكون إكليل عرسي

استعجلي فخلال ثواني سيأتي عطيل

جداول الماء تجري بين الحقول المزهرة

وكان قلبها يئن مثل جداول الماء

وكان قلبها سيهرب من بين رموشها

وكانت شلالات من الدموع المريرة تنهمر لتغني

أوراق شجرة الصفصاف الجنائزية ستكون إكليل عرسي .

القالب :

قالب حر يخضع لمقتضيات التعبير والتصوير الموسيقي وتتحقق فيه الوحدة والتماسك من خلال إعادة بعض العناصر وتكرارها . وأيضا من خلال المقام الموسيقي الذي يصعد فيه ويأتي له مرة أخرى .

السلم أو المقام :

سلم دو # مينير .

المساحة الصوتية :

طبقة السوبرانو . والتصنيف سوبرانو دراماتيك يميل إلى امتلاء والعاطفة والدفء في الأداء أيضًا .

التحليل الموسيقي :

مقدمة أوركسترالية من مازورة ١ : ٣٤. تمهيد للجو النفسي للغناء . ثم بعد ذلك ريستاتيف يبدأ وينتهي من مازورة ٣٤ -٤٢. ويستخدم فيردي بعض العناصر الموسيقية في المصاحبة ؛ والتي تفصل بين أجزاء الريستاتيف .

- من مازورة ٤٢ ري ماجير (دو # ماجير) وتغيير السلم بهدف تغيير الجو النفسي . وماجير يمثل عنصر الطهارة التي تتمتع بها شخصية ديدمونة
- من مازورة ٥٣ رجوع إلى دو # ماجير على نفس النغمة منير ... بمعنى تغيير الجنس من دو مينير إلى فا # مينير . ويعتبر كل الذي سبق ريستاتيف .

(20) Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis . S.

(٢١) مسرحية عطيل . ترجمة خليل مطران .ص . ١٤١. الطبعة السابعة

● التحويل يبدأ من مازورة ٨٥ . ويوصل إلى فا مينير في مازورة ٦٤ . ثم نفاجأ من مازورة ٦٦ بتغيير الجنس من فا # ممينير إلى فا # ماجير . ومن هنا تبدأ الآريا من مازورة ٧٦ بمقدمة من ٨ موازير فا %ماجير .

● مع دخول ديدمونة في مازورة ٧ .نعود إلى فا # مينير .

● ومن فا # مينير تبدأ ديدمونة من ١٤ مازورة يعدوا وتعاد بشكل شبه حرفي .

● من مازورة اللفاري ٩٧ -٥.١

● من مازورة ٥.١ يعاد الجزء من مازورة ٦٧ : ٦٨. ويعاد حرفيا مع تعديل بسيط أثناء عزف الموسيقى وتدخل ديدمونة .

● الجزء من ١١٢ : ١٤ .هو إعادة للجزء من ٦٩: ٥.١ مع تنميق المصاحبة الأوركسترالية ومع حذف الموازير من ٧٩ :٨٥.

● يأتي بعد ذلك موسيقي الفاصل من مازورة ١٤. :١٤٤ عودة إلى سلم فا # الكبير .

● من مازورة ١٤٤ خط لحني جديد وإن كان يضم عناصر من الجزء السابق من ١٥ : ١٥٦. .

● والجزء من ١٤٤ : ١٥٦ يقع في سلم صول # الصغير .

● من ١٥٧ : ١٦١ يوجد فاصل أوركسترالي من خمس فوازير في سلم سي الكبير .

● الجزء من ١٦٢ : ١٧ .عودة إلى سلم فا # الصغير .

● ومن ١٧٨ : ١٨٥ يوجد بهذا الجزء ريستاتيف ؛ كما يتضمن عناصر من الجزء من مازورة ٩٧: ١ ..في السلم الكبير .

● من مازورة ٢: ..٢١٦ ريستاتيف ولكن يستخدم المصاحبة الأوركسترالية للفاصل بحرِّية .

● من ٢١٧ : ٢٢٧ يجمع ما بين التصوير الأوركسترالي والريستاتيف والغناء ثم تقفل (أي يتم التوقف عن الغناء) .

المصاحبة :

تآلفات مساندة للخط الغنائي جاءت في أزمنة طويلة كي تعبر عن العمق الدرامي والإحساس بالألم لاتهامها بالخيانة . وتهدف العناصر الموسيقية المصاحبة – التي تفصل بين أجزاء الريستاتيف –وتغيير السلم إلى تغيير الجو النفسي كما سبق ذكره من قبل . وماجير يمثل عنصر الطهارة التي تتمتع بها الشخصية كما أن المصاحبة الأوركسترالية تخدم التعبير الدرامي .

سير اللحن وأماكن الذروة :

الخط اللحني متسلسل ويهتم بجمال الأبعاد الموسيقية في إطار الغناء الجميل Bel canto(٢٢) والذي هو أحد مميزات أسلوب فيردي في معالجة الصوت البشري . كما تخدم المصاحبة الأوركسترالية التعبير الدرامي إلى حد كبير . مثلما تساعد الصوت البشري على إبراز المعنى . علاوة على مساعدته من الناحية الهارمونية واللحنية مع تحقيق انسيابية في الخط الميلودي .

الذروة الموسيقية Climax في هذه الأغنية عند نوتة لا # الحادة ..

والتي تبين شدة انفعال ديدمونة ومدى الظلم الذي وقع عليها من جراء اتهام عطيل لها بالخيانة . مثلما تجسد المرارة والمعاناة التي تشعر بها رغم تمتعها الحقيقي الكامل بالعفة والطهر والنقاء .

(وبناء على ذلك ؛ لا توجد أية صعوبات تكنيكية في هذه الآريا . ويرجع ذلك إلى فهم المؤلف . وإلى ما تميز به أسلوب فيردي من القدرة على الكتابة المتسلسلة و تحقيق جمال الأبعاد الموسيقية) .

(٢٢) هو أسلوب في الأداء يتميز بالغنائية والليجاتو ونقاء الحروف اللينة الهوائية وحرية إطلاق الصوت وإنتاجه . وقد تأصلت في إيطاليا فيما يسمى بالعصر الذهبي للغناء (١٦٨٥ – ١٨٥٢ م) .. وهو أحد مميزات أسلوب فيردي في معالجة الصوت البشري .

وسائل التعبير من خلال حليات واستعراض صوتي :

- في مازورة ٤٥ تبدأ ببطء كي تعبر عن الآلام والعذاب اللتان تعانيهما ديدمونة . Con pas- sion
- وفي مازورة ٦٥ علامة => ديمينيوندو أي التدرج من القوة إلى الضعف Diminuendo لبدء غناء الآريا .
- والمقدمة من مازورة ٦٧، ٦٨ تعتبر بمثابة فاصل. Intermezzo
- في مازورة ٩٠ يوجد استعراض للصوت في حركة Portando la voce الجليساندو نوتة صاعدة مسحوبة سُلّمِيَة .وهي حلية لاستعراض مهارة وحرفية الأداء . مع وجود علامة >كريشندو . أي التدرج من الضعف إلى القوة .
- في مازورة ٩١ البدء بفورتي F أي قوية .
- ومازورة ٩٢ PP خافت جدًا .
- ومازورة ٩٣ PPP أي خافت جدًا جدًا لدرجة التلاشي .
- في مازورة ١٢٦ F فورتي قوية .
- ومازورة ١٢٧ P خافت .
- مازورة ١٢٨ PP خافت جدًا .

وهذه العلامات لكي يكون الأداء مناسبا لمدى الآم الشخصية وعذابها وإحساسها بالظلم وبالمرارة وهي تخاطب إيميليا وصيفتها وتتذكر تلك الفتاة الجميلة بربارا التي أحبت شخصًا وأخلصت له ، بما يشير إلى إنها ترى نفسها وتتمثلها فيها مازورة ٢٢٤ لا #

تعتبر أكثر نوت هذه الآريا حِدَّة . وتستخدم المغنية الريجيستر الرأسي لغنائها . مع ضرورة التحضير قبلها لتدعيم النفس كي تبين وتجسد مدى الانفعال . كما تدل هذه النوتة الحادة على الصياح والصرخة التي تنطلق منها وهي مستشعرة الخطر في ندائها على إيميليا . ومع قدوم عطيل وبعد هذه الآريا وأنشودة سلام لك يا مريم ؛ يقتل عطيل ديدمونة في انتصار مؤسف لقوى الشر والغيرة رغم براءتها . لقد استخدم فيردي كافة التعبيرات ووسائل التلوين المطلوبين وفقا للمواقف وتأكيدًا لما يتضمنه المعنى.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر المقروءة ..

- وليم شكسبير : مسرحية عطيل . ترجمة خليل مطران. دار المعارف . ١٩٩٣.

ثانيًا : المصادر المسموعة :

- Giuseppe Verdi : Opera OTHELLO ,
  Conductor : Herbert von karayan . John Vickers : Tenore & Mirella Fernyi : Soprano & Peter Glossop : Baritone . Berliner Philharmoniker, Chor der Deutschen Oper Berlin . EMI 1973 .
- Giuseppe Verdi : Opera OTHELLO ,
  Conductor : Gustav kuhn. Singing : Corneliu Murgu & Renato Bruson & Maria Guleghina . c.d . Live from Suntory Hall Tokyo. Koch – Schavann .l.c. 1083. Austria

ثالثًا : المراجع :

أ) في اللغة العربية :

(١) أحمد حمدي محمود . دكتور . الأوبرا . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٨.

(٢) سمحة الخولي : دكتورة . الموسيقى الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر . (محيط الفنون) . دار المعارف . جمهورية مصر العربية .

ب) في اللغتين الألمانية والإنجليزية :

- GAL, Hans ; Guiseppe Verdi und di oper , Frankfurt a.m 1982.
- Ross , Peter ; Studien zum Verhaeltniss von Libretto in den Opern Verdis..Bern 1979-
- What fires the intensity of Othello Stephen L. Parker HYPERLINK "mailto:Verdi@hotmail.com" Verdi@hotmail.com

رابعًا الدوريات العربية :

- وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة: نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية .. العدد ١٥ -١٩٩٧ م . وزارة الثقافة دمشق . الجمهورية العربية السورية .
- وانتن دين : شكسبير في دار الأوبرا . ترجمة : نيران إسماعيل ناجي ضمن " مجلة الحياة الموسيقية . ص ٣٨- ٣٩ العدد ١٦.

خامسًا : دوائر المعرفة والقواميس ..

The new Grove Dictionary of Opera . Volume two P E- LOM


337
f con passione
(Emilia ritorna e Desdemona l'abbraccia)
(Emilia returns and Desdemona embraces her.)
D.
Ah! E - - mi - lia,E - mi - lia,ad - dio, E - mi - lia,ad - di - - - - o!
Ah! E - - mi - lia fare thee well, E - mi - lia fare thee well!
dim.
p morendo
(Emilia esce)
(exit Emilia)
con espressione come un lamento
pp ben legato
più p


336
like a distant voice
come una voce lontana
ppp
string. il tempo
Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce!"
Wil - low, wil - low, wil - low.
marcato
declamando
a tempo
E - mi - lia, ad - di - o.
Good night, E - mi - lia!
Come m'ar - don le
How mine eyes itch this
string. il tempo
animando
sempre
ci - glia!
eve - ning!
È pre - sa - gio di pian - to.
Dost thou think that bodes wee - ping?
pp
Come prima.
(Emilia si volge per partire)
(Emilia is about to go)
P
Buona notte.
Good night.
Come prima.
f
p
rall.


835
D.
Ta - ci.
Lis - ten!
Chi bat - te a quel - la
Who is't that knocks at
f
ff
por - ta?
this hour?
Emilia.
È il ven - to.
The wind.
dim.
ppp
N
ripigliando dolce
"Io per a - mar - - - lo e per mo -
"And I to love him and to
cupo e p
più p poco rall.
- rir
die."
dolcissimo
Can - tia - mo! can - tia - - mo!
Sing heigh - ho, sing heigh - - ho!
rall.
col canto
ppp
ppp dolce


334
L
(alzandosi)
(rising)
D.
Po - ve - ra Bar - ba - ra! So - lea la
Alas poor Barbara! I think her
mf dimin. p ten. pp
(parlante)
ppp
sto - ria con que - sto sem - pli - ce suo - no fi - nir:
sto - ry simply and sad - ly thus used to end:
M
cupo
marcato
"E - gli e - ra
"For he was
na - to per la sua glo - ria, io per a - mar."
de - stined to live in glo - ry And I to love."
dolcissimo
dim.
morendo e troncando
(ad Emilia)
(to Emilia)
parlante
A - scol - ta. O - do un la - men - to.
Do har - ken! Was that a sigh?
(Emilia fa qualche passo)
(Emilia goes towards the window)


383
D.
vol . dai ra - mi cu - pi ver - so quel dol - ce
all the birds came fly - ing, List'-ning to her sweet
p
con espress.
can - to. E gli oc-chi suoi pian - ge - an tan - to,
sigh - ing. So full of sor row was her ten - der
ppp
m.s.
poco a poco cresc.
m.s.
(a Emilia, levandosi un anello dal dito)
(to Emilia, taking a ring from her finger)
marcato
parlante
tan - to, da im - pie - to - sir le ru - pi." Ri - po - nj quest' a -
dit - ty The stones were moved to pi - ty. Lay by this ring and
m.d.
m.d.
f
m.s.
mf
m.s.
- nel - lo.
guard it.
p


332
I
dolce
più piano
D.
-lia - - mo! can - lia - - - mo!
heigh- - ho, sing heigh- - - ho!
pp dolce
morendo
con accento
il Sal - ce fu - ne - bre sa - rà la mia ghirlan - -
Sing all a green green wil - low shall be my gar -
p
pp
- da."
land.
dolce
J
"Scen - - - dean l'an - gel - li a
Down from the bran - ches
sotto voce
pp


331
fior, ge - mea quel co - - re af - - fran - to,
grow, And mur - mured all her moa ning,
e dal - le ci - - glia le sgor - ga - va il
And from her eyes the soft tears they did
cor l'a - ma - ra on - da del pian - - to.
flow, Which in her heart were a - ri - - sing.
portando
morendo
pp
ppp
Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce! Can -
Wil - low, wil - low, wil - low! Sing
pp come un eco
(come un eco)
pppp


330
con accento
il Sal - ce fu - ne - bre sa - rà la mia ghirlan -
sing all a greengreen wil - low shall be my gar
p
pp
(ad Emilia)
(to Emilia)
parlante
- da."
land.
Af - fret-tà - ti;
Pry - thee des-patch,
dolce
fra po - co giunge O - tel - lo.
a-non will come O - thel - lo.
H
una corda sola fino al segno
ben legato
pp
"Scor - rea - no i ri - vi fra le zol - le in
The fresh stream ran by her, Where the ru - shes
tr
legato


pppp like a distant voice 329
come una voce lontana
— piangea la mesta O Salce!
— There on the lonely strand. Sing willow,
ppp
morendo
Salce! Salce! Sedea chi
willow, willow! Upon her
F
pp
nando sul sen la testa!
bosom her head inclining.
portando la voce
ppp
f
Salce! Salce! Salce!
Willow, willow, willow!
p dim.
ppp
(come un eco)
ppp
corda sola
dolce
G
Cantiamo! cantiamo!
Sing heigh-ho, sing heigh-ho!
più piano
pp dolce
morendo


328
(ad Emilia)
(to Emilia)
parlante
D.
-nò cantava una can-zone: la can-zon del Sali-ce. =Mi di-scio-gli le
mad, And last-ly did forsake her. She had a song of "Wil-low"; Loose my hair, prythee
dolce
marcato
cresc. e stringen.
chio-me.= Io que-sta se-ra ho la me-mo-ria pie-na di
hie thee. That song this eve-ning It will not leave me; like that poor
cresc. e stringen.
dim. ed allarg.
morendo
E Andante mosso. ♩= 84.
quel-la can-ti-le-na:
maid I e'en must sing it.
Andante mosso. ♩= 84.
E
dim. ed allarg.
pp
p
pp
Des.
"Pian-gea can-tan-do nel-l'er-ma lan-da,
The poor soul sat pi-ning, A-lone and lone-ly
ppp


327
D.
-ves - - si ni sep-pel-li - - sci con un di quei
-fore thee, let me be shrou - - ded In one of those
ve - - - - li. Son me-sta tan-to, tan -
sheets. I'm sad to-night and wea -
Emilia.
Scaccia - te quest' idee.
Come, come you talk of fancies.
mf p
(sedendo macchinalmente davanti allo specchio)
(sitting down mechanically before the looking-glass.)
D
parlante
Rec.
-to. Mia madre ave-va u-na po-ve-ra an-cel-la in-na-mo-ra-ta e
My mo-ther long long a-go had a mai-den, As fair as she was
Dry.
Recitvo
p
bel-la; e-rail suo no-me Bar-ba-ra; a-mava un uom che poi l'ab-ban-do-
faith-ful, and her name was Bar-ba-ra; She was in love and he she loved proved
p


326
C
-car - mi e d'at - ten - der - lo. E - mi - lia, te ne
-wait him, and to go to bed. E - mi - lia, let me
mf
a tempo
pre - go, di - sten - di sul mio let - to la mia can - di - da
ask you, be - fore you go, Lay on my bed the same sheets that
pp a tempo
p
(Emilia eseguisce)
a tempo (Emilia busies herself about the bed)
ve - ste nu - zi - a - - - le.
were there on my wed - ding - - night.
con passione
Sen - ti. Se pria di te mo - rir do -
Lis - ten. If hap - ly I should die be -



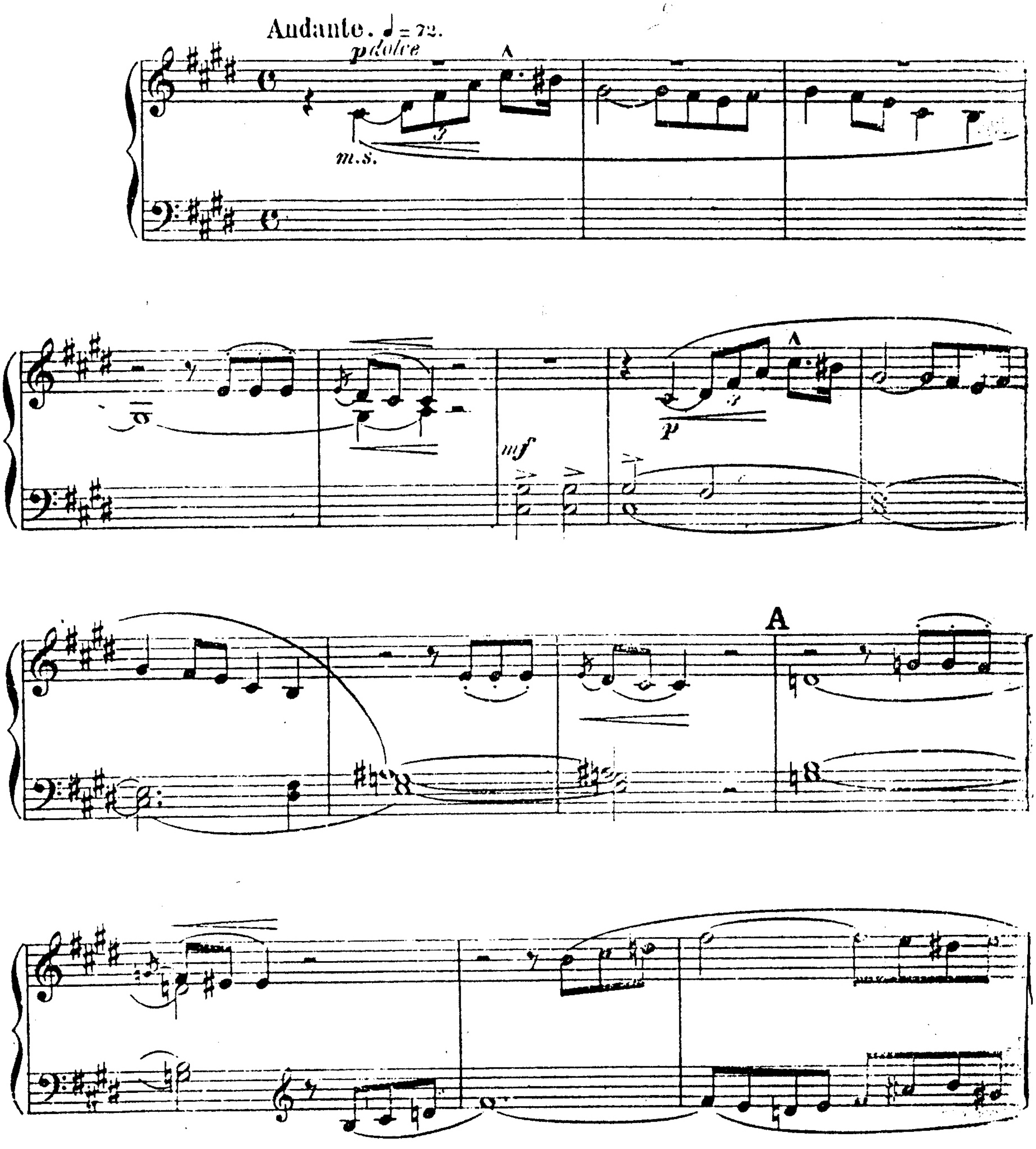
325
p
cresc.
dim.
m.s.
B
dolce
f
poco rall. morendo
Desdemona.
Scena I.
Scene I.
Mi pa - rea M'ingiunse di co-ri-
So it seemed. He bade me Soon to a-
Emilia.
E - ra più cal-mo?
He looked more gentle?
ppp
(s' alza la tela)
(Curtain rises)
Recitativo.

ATTO QUARTO
ACT IV.

La Camera di Desdemona.
The Bedroom of Desdemona.

Letto, inginocchiatoio, tavolo, specchio, sedie. - Una lampada arde appesa davanti all'immagine della Madonna che sta al disopra dell'inginocchiatoio. - Porta a destra. Un lume acceso sul tavolo. È notte.

A bed, prie - Dieu, table, looking - glass, chairs. A burning lamp is suspended in front of the image of the Madonna, which is above the prie - Dieu. Door to left. A lighted candle on the table. It is night.



الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ

من خلال القوالب الغنائية المختلفة

مصر
مايسة سيف الدين

فن الموسيقى والغناء هو أقدم وأجمل الفنون على الإلاق، فإنه يمثل نبض ووجدان الشعوب القادرة على العطاء بكل صوره المتسامية فهو غذاء للروح لا سيما وأن العرب كان لهم تاريخ فاعل فى هذا المجال منذ فجر التاريخ.

وفى مصر ظلت الأغنية المصرية حتى منتصف القرن الماضى تعبر عن الرومانسية غير العادلة، فمن جهة هناك العاشق القاسى الهاجر الذى لا يعبأ بالدموع والآلام، وهناك الحبيبه المظلومة المنسية، أشواق، وظنون، وحيرة دائرة من المشاعر التى عبرت عنها الأغنية الرومانسية فى ذلك الوقت.

والتى تعتمد على التعبير الذاتى عن شخصية المؤلف وانفعالاتة وعواطفه ويقوم المطرب بالتعبير عنها بصوته، فنجد أن العصر الرومانسى لأغنية فى مصر قام على يد كثير من مطربينا السابقين، فصوت عبد الوهاب، أم كلثوم يسيطر على أجيال عربية شديدة التناقض والاختلاف، كان عبد الوهاب فى تجديده الرافض للقديم أما أم كلثوم فقد استمرت على مدى نصف قرن تجسد مشاعر وعواطف أجيال سابقة توضح العذاب بكل تأوهاته، وبين هذين العملاقين تظهر أسمهان لتعبير بصوت مفعم بالكبرياء و الحزن النبيل، وكان فريد الأطرش بأغانيه العاطفية والتى جعلته منازعًا لعبد الوهاب، لكن رومانسية الفنانين الكبيرين ما تلبث آن تفتح المجال أمام فنان لجيل آخر ظهر بنمط جديد مغايرًا للأصوات القوية التى كانت مسيطرة على الغناء المصرى أن ذاك مثل عبد المطلب، عبد العزيز محمود، كارم محمود ، هذا الفنان هو عبد الحليم حافظ الذى تزامن ظهوره مع عصر الإذاعة المصرية والاهتمام بالغناء ، وكانت الحياة الثقافية والفنية تنبض بالحيوية وجاءت انطلاقة ثورة يوليو ١٩٥٢ لتضيف الأمل فانطلقت أجيال أخرى من المبدعين شعراء ومطربين جاءوا ليكشفوا ويعبروا عن مشاعر أخرى أقل ظلمًا وأحاسيسًا لم تكن مطروقة فى ذلك الزمن فانفتح الباب للتعبير عن أحاديث جريئة بين المحبين وحوارات أكثر جراءه واحترامًا وندية .

وعندما ظهر عبد الحليم حافظ أحدث انقلابًا غير مسبوق فى موجة غناء ذلك العصر فقد أدخل لغة جديدة سهلة وبسيطة دافئة صادقة عذبة وأشكالاً جديدة للكلمة واللحن لتعابير الحب المشرقة المعبرة عن أجمل المشاعر الكامنة فى ضمير جيل بأكمله على إمتداد أكثر من ربع قرن من الزمن.

وقد تناولت بعض الأبحاث العلمية خصائص أسلوب الأداء الغنائى عند عبد الحليم فى الأغنية الوطنية والأغنية الدينية دون التعرض للأغنية الرومانسية عنده مما دعى الباحثة إلى محاولة إلقاء الضوء على أسلوب الأداء الغنائى عند عبد الحليم حافظ فى الأغنية الرومانسية من خلال الغنائية المختلفة والتى تفرد فى أدائها بأسلوب متميز على مدى ربع قرن ومازال مل الآذان حتى الآن.

ويهدف البحث إلى التعرف على أسلوب الأداء

الغنائى عند عبد الحليم حافظ فى الأغنية الرومانسية من خلال القوالب الغنائية المختلفة مثل القصيدة، المونولوج الطقطوقة المتطورة (الأغنية الطويلة) لذا وضع البحث السؤال التالى:

ما هى خصائص أسلوب الأداء الغنائى عند عبد الحليم حافظ فى الأغنية الرومانسية؟

ينقسم البحث إلى ثلاثة أجزاء:-

- الإطار النظرى
- الدراسة التحليلية
- نتائج البحث

الإطار النظرى

مع مطلع الخمسينيات من القرن العشرين بدأ عشاق الأغانى فى مصر والبلاد العربية يلتفتون إلى موهبة جديدة شابة تمثلت فى عبد الحليم حافظ، ذلك الشاب المصرى الذى جاء من إحدى القرى الصغيرة إلى العاصمة ليدرس الموسيقى والغناء وشكل مع الزمن ظاهرة فنية يمكن أن نسميها "ظاهرة عبد الحليم حافظ" (٣-٣١٩) ولم يكن المطربون فى الأجيال الماضية قد تعودوا أن يدرسوا الموسيقى والغناء دراسة علمية منظمة، وأيضًا لم يكن معظم الذين يقدمون على مثل هذا التخصص العلمى من الموهوبين موهبة واضحة أو واعدة، لهذا جمع عبد الحليم حافظ بين عنصرين مهمين تتطلبهما ممارسة فن الغناء فى هذا العصر عنصر الموهبة ، وعنصر الدراسة المنظمة، وعن طريق التلاحم الخلاق بين هذين العنصرين أتيح لعبد الحليم حافظ أن يتطور بسرعة وأن يصبح على مدى عشر سنوات بعد ظهوره مطرب الشباب ليس فى مصر وحدها وإنما فى كثير من البلاد العربية، فكان صوت مؤثر فى القلوب صوت ينبعث دفئًا، حالمًا، رقيقًا حنيًا وثائرًا حينًا آخر وساعدته على غزو القلوب الفتية والشابة أغانيه ذات الألحان الحلوة المتطورة المتعلقة بأحلام شباب العصر فى النجاح وتحقيق الآمال الوطنية، والقومية، والسعادة فى الحب فاعتبرت نقلة كبيرة من عصر موسيقى إلى عصر آخر جديد.

وقد تغنى عبد الحليم حافظ بمعظم القوالب الغنائية العربية المختلفة كالقصيدة ، الدوتيو، الطقطوقة، المنولوج، والأغنية الطويلة بأسلوب آسر آخاذ فاعتمد فى أدائة الغنائى على التعبير عن معنى الكلمة وصورها بصوته كما تصور ريشة رسام ماهر، مستخدمًا كل أساليب التعبير الغنائى من تلوين وتطويع صوتى لخدمة المعنى أو استخدام النفس التعبير وغير ذلك من أساليب دقيقة خاصة بالأداء الغنائى الرومانسى.

عبد الحليم حافظ (١٩٢٩ - ١٩٧٧)

نشأته (٤-١٣)

وُلد عبد الحليم فى الحادى والعشرين من شهر يونيو عام ١٩٢٩م فى إحدى قرى الزقازيق (الحلوات) محافظة الشرقية وهو الابن الرابع للشيخ على إسماعيل شبانة وأخواته إسماعيل، محمد، علية.

توفت والدته عقب ولاداته فأصبح يتيم الأم منذ اليوم الأول لقدومه، تولت عمته رعايته وكان يشعر بالهدوء والسكينة معها فبدأ يشعر بحنان الأم الذى فقده منذ مولده ولكن لم تستمر السعادة طويلاً فبعد عام واحد من مولده توفت عمته ويشاء القدر أن تكون حياة عبد الحليم ملحمة أحزان فبعد وفاة عمته بفترة قليلة لحق بها أبوه وهكذا أصبح عبد الحليم وأخوته يتامى وهم مازالوا فى سنوات عمرهم الأولى، ولم يجد هولاء الصغار من يعولهم وانتقلوا إلى مدينة الزقازيق للإقامة عند خاله متولى أحمد عماشة الذى كان يعمل موظفًا بسيطًا وكان الخال الطيب برغم راتبه المتواضع قد يحسن إفادتهم وإنزالهم منزلاً حسنًا ووفر لهم أسباب العيش الكريم إضافة إلى أن شقيقه إسماعيل كان لا يضيع

وسيلة أو فرصة دون انتهازها فى العمل وكسب بعض القروش التى تعين خاله على تربيتهم إلى جانب انتظامه فى الدراسة

بداية الموهبة والمراحل الفنية المختلفه (٣-١٤-١٥) فى عام ١٩٣٨ التحق عبد الحليم بمدرسة عبد العزيز رضوان الابتدائية وانضم إلى فرقة الموسيقى والأناشيد بالمدرسه وخلال دراسته الابتدائية لفت عبد الحليم نظر مدرس الموسيقى فى مدرسته (محمود حنفى) ومن شدة إعجابه به كان يصحبه دومًا إلى ملجأ الأيتام فى الزقازيق ليشهد عن كثب الحصص التى كان يقوم بتدريسها هناك وكان هو سبب اكتشاف موهبة عبد الحليم الفنية كصاحب أذن موسيقية جديدة وصوت جميل فتعلق به عبد الحليم بشدة وأوضح له رغبته فى الالتحاق بالملجأ لدراسة الموسيقى فحقق له المدارس تلك الرغبة بعد أن حصل على موافقة خاله، وكان عمره فى ذلك الوقت تسع سنوات .

فى عام ١٩٤٥ حصل عبد الحليم على الشهادة الابتدائية من الملجأ ثم فكر فى السفر للإقامة فى القاهرة مع شقيقه إسماعيل حتى يستطيع تحقيق آماله فى الالتحاق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية، ومنذ أن أقام عبد الحليم مع أشقائه بالقاهرة وهو لا يكف عن الإلحاح على شقيقه إسماعيل بالوعد الذى وعده به وهو الالتحاق بمعهد الموسيقى العربية وقبل ذلك بعام تنامى إلى أسماعه أن معهدًا متطورًا يبشر بمرحلة انتقالية من الموسيقى التقليدية إلى الدرامية وهو (المعهد العالى للموسيقى المسرحية) وكان من طلاب دفعته الأولى (كمال الطويل- فايدة كامل -على إسماعيل...) وغيرهم فبادر عبد الحليم إلى تقديم طلب الانتساب لذلك المعهد الذى يخضع المتقدم إليه إلى اختبار من خلال لجنة مؤلفة من بعض المتخصصين وكان من ضمن لجنة الاختبار الموسيقار (محمد حسن الشجاعى) الذى استمع إلى عبد الحليم فى بعض أغانى محمد عبد الوهاب المشهورة فى ذلك الوقت وأعجب به.

وكان للموسيقار حسن الشجاعى الفضل الأول فى التحاق عبد الحليم بقسم الآلآت وقد أشار عليه أن يدرس على آلة (الأوبوا) بشكل خاص معللًا ذلك بأن آله (الأوبوا) هى آلة نفخ أوركستراليه تعمل على تقويه الأوتار الصوتية وتنمى عضلات الحنجرة فتوضح مخارج الصوت وتساعد المطرب على التمكن من الأداء وهكذا كان عبد الحليم.

وفى المعهد العالى للموسيقى العربية تعرف عبد الحليم على (كمال الطويل) ونشأت بينهم صداقة قوية استمرت وتنامت فأسفرت بعد ذلك عن أعظم تعاون فنى بين صوت عبد الحليم وألحان كمال الطويل ، ومن غريب الصُدف أن يصبح كمال الطويل موسيقيًا وملحنًا وهو الذى دخل المعهد ليصبح مطربًا، ويغنى عبد الحليم وهو الذى دخل المعهد ذاته ليصبح موسيقيًا(٣-١٦).

بعد تخرج عبد الحليم من المعهد عينته الحكومة مدرسًا للموسيقى فى مدرسة (طنطا) للبنات ثم فى المحلة الكبرى ثم الزقازيق وأخيرًا القاهرة و رويدًا رويدًا أخذ يشعر إنه لم يُخلق لهذه الوظيفة مع احترامه العميق لمهنة التدريس فتعمد الانقطاع عن العمل فترة طويلة كان خلالها يمارس الغناء فتسبب ذلك فى فصله من العمل، وبعد ذلك التحق بفرقة الإذاعة المصرية كعازف لآلة (الأوبوا) بناءًا على اقتراح زميل الدراسة وصديقه كمال الطويل وقد رأى عبد الحليم فى ذلك الاقتراح أنه سوف يتيح له التصاقًا أكثر بذلك الجو المحبب لديه حيث إنه سوف يرى عن كثب معظم المطربين والمطربات وهم يغنون أمامه

فأتاح له ذلك أن يدرس حركاتهم وطريقة أدائهم وأن يتحدث معهم ويسمع توصياتهم إلا أن أشد ما كان يسعده هو اقترابه من محمد عبد الوهاب مثله الأعلى.

كان كمال الطويل من أشد المؤمنين بصوت عبد الحليم وكان حافظ عبد الوهاب مراقب الموسيقى والغناء فى إذاعة القاهرة قد سمع صوته من خلال أدائه لبعض أغانى محمد عبد الوهاب وجاءت أول فرصة لعبد الحليم لكى يغنى عندما تأخر إبراهيم حمودة وكان مطربًا مشهورًا وقتها -عن موعد تسجيل أغنية له فى الإذاعة وألح عبد الحليم على الأستاذ حافظ عبد الوهاب أن يقوم هو بالغناء بدلاً منه إلا أنه فى اللحظة الأخيرة حضر إبراهيم حمودة وضاعت منة تلك الفرصة وتلاشت كل أحلامه، وبالرغم من ذلك لم ييأس عبد الحليم فكان واثقًا من موهبته، وتقدم بطلب إلى لجنة الاستماع التى تختار الأصوات الغنائية الجديدة فى الإذاعة فى بداية عام 1952 ففوجئ بقرار اللجنة (إن صوته ليس شرقيًا) وحاول حافظ عبد الوهاب التأثير على اللجنة إلا أن مستشار الإذاعة الفنى (مصطفى رضا) تمسك بموقف اللجنة غير أنه قال : إن صوته ليس رديئًا ولكنه يغنى مثل الخواجات.

حمل عبد الحليم همه إلى صديقه كمال الطويل الذى اقترح عليه أن يعطيه لحنًا لأغنية سبق وإن أعطاها لإحدى المطربات ولم توفق فى تأديتها إلا أن اللجنة بعد سماعها للأغنية قالت إن الأداء جيد ولكن الأغنية خالية من القفلة إن جملة الأداء جيدًا أعطت عبد الحليم الأمل فى النجاح فى أغانى أخرى وأخذ يبحث عن كلام جديد ليلحنه كمال الطويل حتى التقى برفيق صباه الشاعر صلاح عبد الصبور الذى أعطاه قصيدة يقول مطلعها بعد عامين التقينا هنا والدجى يغمر وجه المغرب فذهب بها إلى كمال الطويل الذى استغرق تلحينه للقصيدة أكثر من ستة أشهر قامت خلالها ثورة 23يوليو 1952فى مصر، فكانت قصيدة لقاء أول أغنية تعترف بها الإذاعة وتذيعها.

بداية الانطلاقه الفنية (٣-٢١ ، ٢٣)

يمكن أن نعتبر الفترة المحصورة بين تخرج عبد الحليم من (معهد الموسيقى العالى/ قسم آلات) وبين ١٩٥٢ وهى مرحلة الانطلاقة الأولى التى حددت المسار الصحيح لرحلته مع الغناء.

لقد حاول عبد الحليم خلال النصف الأول من عام ١٩٥٢ أن يكون مطربًا تعترف به الإذاعة إلا أن اللجنة القائمة على فحص الأصوات فى الإذاعة كانت تقف حائلاً دون تلك الرغبه ، ولم يدم الحال طويلاً فقد جاءت (ثورة يوليو) وغيرت فى مصر الكثير ومن ضمن ما غيرت لجنة الاستماع وفحص الأغانى (العتيدة) فى الإذاعة ودخل أعضاء جدد بروح جديده فيها ومن بينهم محمد عبد الوهاب فسجلت تلك الثورة أول أفضالها على عبد الحليم فاعترف به مطربًا فى الإذاعه وسجلت أغانيه باسم عبد الحليم حافظ نسبة إلى حافظ عبد الوهاب الذى كان من أشد المتحمسين لصوته.

إن تسجيل الأغانى لأى مطرب فى الإذاعة فى ذلك الوقت كان يعنى فتح باب الشهرة له حيث كانت الإذاعة هى القناة الوحيدة التى يصل من خلالها صوت المطرب إلى أسماع الناس وهى أيضًا البوابة الذهبية التى تفتح أمامه سبل الانتشار والشهرة.

أما عن إسهاماته فى الإذاعة فكانت فى بداية الخمسينيات من خلال برنامج إذاعى مشهور فى الإذاعة المصرية يشرف عليه (يوسف عوف) غنى له عبد الحليم أغنية (ساعة لقلبك) وهو نفس اسم عنوان البرنامج كما أدى بعد ذلك المقدمة الغنائية التى تميز مسلسل (قاهر الظلام) الذى

يحكى قصة حياة طه حسين عميد الأدب العربى فى عام ١٩٧٣ .

أما فى مجال السينما فلم تكن من إهتماماته فى ذلك الوقت المبكر من حياته الفنية أن يقتحم مجال التمثيل، ولكن ما أن عرض عليه إبراهيم عمارة دور البطولة فى فيلمه الأول (لحن الوفاء) عام 1954 أمام شادية حتى وافق على الفور ونجح عبد الحليم ونجح الفيلم.

وبعد ذلك انهالت عليه العروض السينمائية فمثل بين عامى ١٩٤٥- ١٩٦٠ اثنى عشر فيلمًا إلا أنه بعد ذلك ابتعد عن التمثيل ثم بين عام ١٩٦٠ - ١٩٦٩ لم يمثل إلا أربعة أفلام فقط.

وقد ضَمَّنَ عبد الحليم أفلامه (الستة عشر) أجمل ما غناه فى حياته كما عكف فى بداية السيتنيات على إعادة توزيع وتحديث موسيقى تلك الأغانى القديمة على يد الفنان على إسماعيل وقام بأدائها على المسارح العامة وفى حفلاته الدورية.

وعن شعراء أغانية فقد ضمنت أغانى عبد الحليم حافظ مدارس متعددة بفن النظم فى القصيدة الشعرية أو الزجل، ومن الذين ألفوا كلمات أغانية، مصطفى عبد الرحمن - مصطفى حسن الطائر - سمير محبوب - مرسى جميل عزيز - مأمون الشناوى - صلاح عبد الصبور - محمود حسن إسماعيل حسن السيد - الأمير عبد الله الفيصل - عبد الفتاح مصطفى - فتحى قوره - محمد حلاوة - كامل الشناوى - صالح جودة - عبد الرحمن الأبنودى - نزار قبانى - عاصى الرحبانى - إيليا أبو ماضى وغيرهم...

أما الملحنون فهم محمد الموجى - كمال الطويل - محمد عبد الوهاب - بليغ حمدى - منير مراد - حلمى بكر - محمود الشريف - رياض السنباطى - محمود كامل - عزت الجاهلى - على إسماعيل - حسين جنيد وغيرهم، هؤلاء المؤلفون والملحنون غطوا المساحة الفنية والزمنية من تاريخ الأغنية عند عبد الحليم على إمتداد أكثر من ربع قرن حتى الآن. (٣-٨٤-٨٥)

غناؤه العاطفى البداية والتطور

جعل عبد الحليم غنائه نداءًا للحبيب الأول فارتفع على كل صوت فكان الحبيب الحانى ، والجريح المتوعد الصادق فأوجد ولأول مره فى تاريخ الأغنية العربية ذلك الانسجام والتوافق بين الفن، والوطن وكانت معظم أغانيه صدى لمشاعره وعواطفه وآلامه يقول لنا فيها إنه أحب وإنه تعذب فى الحب...

وترى الباحثة إنه على الرغم من أن عبد الحليم قد تعاون مع الكثير من الملحنين الذين أسهموا فى نجاحه الفنى إلا أن بعضًا منهم كان لهم دورًا بارزًا فى نجاحه وكانوا أساس انطلاقته الفنية وسبب تربعه على عرش الغناء الرومانسى . على مدى طويل من الزمن، وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد " محمد الموجى - كمال الطويل - عبد الوهاب - على إسماعيل - بليغ حمدى - منير مراد".

أولاً: محمد الموجى

بدأ عبد الحليم أسلوبه الجديد بأغنية الشهيره (صافينى مره) من ألحان محمد الموجى، وكانت تماثل الغناء العربى لحنًا وأداءً وسار عبد الحليم على هذا النهج بعد ذلك، وكانت هذه الأغنية التى ساهمت فى تقديم عبد الحليم إلى جماهير الشعب المصرى وعرفته بإمكانات صوته.

ثانيًا : كمال الطويل

إذا كان عبد الحليم قد غنى للموجى أول أغانيه على المسرح فقد غنى لكمال الطويل أول أغانيه خلف ميكروفون الإذاعة (قصيدة -لقاء)

ثم غنى لكمال الطويل رائعته الثانية (على قد الشوق) فكانت جواز مروه إلى النجومية والشهرة فى عالم الطرب الذى كان مليئًا وقتها بأصوات قوية لها شعبيتها.

ثالثًا عبد الوهاب

دخل عبد الوهاب حياة عبد الحليم متأخرًا كما هو شأنه دائمًا مع الأصوات الجديدة، وعندما أيقن أن عبد الحليم يصعد سريعًا سلم النجاح عمد إلى تنفيذ العقد الذى عقده فى عام 1954 والذى يقضى باحتكار نشاط عبد الحليم الفنى لمدة ثلاث سنوات فبعد نجاح فيلمه الأول (لحن الوفاء) وفيلم (أيامنا الحلوة) أنتج له عبد الوهاب فيلم (أيام وليالى) وضمنه خمس أغانى من الحانه (توبة – شغلونى – أنا لك على طول – أيه ذنبى أيه – عشانك يا قمر) مع أن أُغنيتة (توبة) كان قد لحنها له قبل ذلك والتى شكلت مع (على قد الشوق) لكمال الطويل (وصافينى مره) لمحمد الموجى الركائز الثلاث لقاعدة النجاح التى بنى عليها عبد الحليم شهرته ومجده.

رابعًا : على إسماعيل

غنى عبد الحليم من ألحان على إسماعيل ألحانًا ساهمت فى إضفاء ميزة جديدة لصوت عبد الحليم فكان ذلك الصوت المرح سريع الأداء الحلو النبرات... قدم له على إسماعيل من خلال ألحانه الراقصة الخفيفية أغنيته الشهيرة" يا عاشقين يا مغرمين " فجاءت مثالاً للمعالجة الهارمونية وعلامة استخدام الآلآت الموسيقية الحديثة فى تطور الأداء اللحنى والغنائى مما جعل من عبد الحليم ملكًا متوجًا للأغنية المصرية المتطورة.

خامسًا : منير مراد

تغنى عبد الحليم بباقة من أجمل أغانيه من ألحان منير مراد وهو صاحب لون جديد من ألوان الغناء فأغانيه تحمل طابع الأغنية المرحة الخفيفة وعلى رأسها الدويتو السينمائى الشهير الذى تقاسمه مع المطربة شادية "تعالى أقولك".

سادسًا : بليغ حمدى

قابل عبد الحليم حافظ بليغ حمدى بعد أن وصل إلى قمة الشهرة والمجد فلعب بليغ على نغمة أداء عبد الحليم العاطفية وصدق نبراته فى أسلوب موسيقى متطور، فغنى عبد الحليم من ألحانه أغنيته القصيرة الحزينه "تخنوه" وغيرها من الأغانى الفولكلورية.

الدراسه التحليلية

تحليل أسلوب الأداء الغنائى الرومانسى عند "عبد الحليم حافظ" فى القوالب الغنائية المختلفة.

- القصيدة: (حبيبها)
- المونولوج : (أنا لك على طول)
- الأغنية الطويلة : (جبار)
- وذلك للوصول إلى أسلوب الأداء الغنائى الرومانسى عند عبد الحليم حافظ، وسوف تعتمد الباحثة فى التحليل على النقاط التالية:

١- التكنيك الغنائى ويشمل:

- المساحة الصوتية ، المرونة الصوتية (القفزات).
- التحكم فى عملية التنفس وتنظيم النفس.
- استخدام مناطق الرنين الصوتى فى الغناء.

٢- التعبير الغنائى ويشمل :

- التلوين الصوتى فى التعبير عن اللحن والكلمه
- أسلوب التقطيع الشعرى.
- استخدام النفس التعبيرى للتعبير عن الكلمة.

٣- إجادة نطق مخارج الحروف العربية ومدى وضوحها.

٤- مدى استخدم الزخارف والحليات

الغنائية.

- شرح وتحليل أسلوب الأداء الرومانسى فى قالب القصيدة عند عبد الحليم حافظ

النماذج الغنائية لقصيدة (حبيبها)

التحليل :

نوع القالب : قصيدة

المؤلف : كامل الشناوى

ألحان : محمد الموجى

المقام : كرد

المساحة الصوتيه : من (درجة عشيران) إلى (درجة جواب بوسليك).

النموذج الأول:

بدأ الغناء فى البيت الأول بتقطيع شعرى يناسب المعنى تمامًا فصور الحبيبة وهى تروى وتروى له ... فبدأ التعبير فى غنائه بوقفة بعد كلمة (حبيبها) فى بداية الشطرة الأولى للبيت الأول فى آخر جملة (٩٢) وبداية جملة (٩٣) على قفزة خامسة صاعدة فجاء التعبير وكأنه تساؤل وأكد المعنى بتكرار نفس الكلمة وتكرار نفس الدرجات الموسيقية ولكن بأسلوب متصل مع باقى كلمات الشطرة، ولإظهار أقصى مدى للتعبير عن المعنى فاستخدم :-

- الأسلوب المترابط بين كلمات الشطرة الأولى فى ج (٩٣)



نص الأبيات الشعرية:

- حبيبها حبيبها وروت لى ما كان منك ومنهم فهم كثُر ولكن لا شئ نعرف عنهم
- وعانتقتنى وألقت برأسها فوق كتفى تباعدت وتدانت كاصبعين بكفى

جاء غناء النماذج فى صورة الأداء الحر (adlib) وقسمت إلى عبارات تحتوى على جمل حرة الأداء تم ترقيمها فى أول كل عباره غنائية.

- استخدام التنفس المتصل العميق كدعامة لقوة الصوت ووضوح نبراته.
- أظهر المعنى الدرامى لكلمة (وروتلى) بأسلوب الضغط أو الارتكاز على المقاطع لتأكيد استماعه لما يروى له من حبيته وأيضًا توضح صورة الحبيبة وهى تروى
- استخدم أسلوب التردد الصوتى فى كلمة (ما

كان) فأظهر تردد الصوت على المقطع (كا) وذلك فى ج (٩٣) عل النغمات (فا مى فا مى فا) ثم ضغط على حرف (النون) ثم أكمل الكلمات (منك ومنهم) بضغط على المقاطع الوسطى من الكلمات فأظهر رنين الغنة فى حرف (النون).

استخدم نفس أسلوب الضغط على كلمات الشطرة الثانية (لا شئ) (نعرف) (عنهم) وذلك

فى الجملة (١٠١) إلى (١٠٥) على كلمات (تباعدت وتدانت) نجد أن سير اللحن قد خدم الصورة التعبيريه التى تغنى بها المطرب حيث صعد اللحن بالنغمات ثم هبط بها واستقر ثم هبط واستقر وصعد مرة أخرى فخدم هذا التباين فى الصعود والهبوط معنى الكلمات وهى التباعد والاقتراب كما أداها المطرب بأسلوب خافت (p) حتى يحس المستمع بصدى صوته وتتراءى أمامه الصورة التعبيرية بوضوح تام.



فى ج (٩٤)

أجاد التنقل والخلط بين أماكن الرنين الصوتى المختلفة فمن آخر الجملة (٩٤) استخدم رنين الصدر ثم انتقل إلى رنين الفم فى الجملة (٩٥) على كلمات (لا شئ) نعرف عنهم) ثم (وعانقتنى) وألقت) ثم إلى رنين الرأس فى ج (٩٩) على كلمات (كتفى).

كما جاء أسلوب التقطيع الشعرى موضح للصورة التعبيرية التى تغنى بها المطرب لخدمة المعنى .

استخدم المطرب أسلوب تلوين الصوت المتوسط القوة (mf) فى تأدية كلمات (وعانقتنى وألقت برأسها فوق كتفى) فكان أسلوبًا لتوضيح المعنى كما ساعد فى توضيح الصورة أدائه لنغمة (لا) حسينى وثباته عليها ثم أداء قفزة واسعة المسافة 6ك

النموذج الثانى:

الأبيات الشعرية :

ويحفر الحب قلبى	بالنار بالسكين
وهاتف يهتف بى	حذارى يا مسكين

(١١١) تسلسل سلمى هابط حافظ فيه المطرب على قوة الصوت فلم يضعف حتى استقر على درجة (سى عجم عشيران)،

أجاد قفزة الأوكتاف من درجة اركوز (سى) عجم عشيران) إلى درجة (سى(عجم) واستغل سكتة الكروش فى وسط الجملة الغنائية لأخذ نفس سريع مخطوف فدعمه فى أداء القفزة فجاءت النغمة العليا سليمة واضحة.

ساعده سير اللحن (التسلسل الهابط) على توضيح الصورة التعبيرية على كلمات (يحفر الحب قلب) فجاء التعبير وكأن ذلك الهبوط السلمى هو (الحفر) كما أن المطرب أدى كلمة (قلبى) بأسلوب مليزمى على المقطع (بى) فخدم

ذلك المعنى وتراءت الصورة أمام المستمع.

ج (١١٢) أدى المطرب بدأية الجملة الغنائية بأسلوب (الميلزما) على كلمة (بالنار) على مقطع (نا) فخدمت الصورةالتعبيريه وكأن النار تهتز وساعد ذلك التعبير قرب النغمات (فا، صول، فا، مى، فا، مى، فا).

قفز من درجة (رى إلى لا) على كلمة (بالسكين) فخدمت مسافة القفزه صور (السكين) وهى شئ حاد كما أن المطرب أدى القفزة بأداء قوى تعبيرًا عما يحسه من حرقة ومعاناة.

على كلمات (وهاتف يهتف بى) جاءت ذروة التعبيرية عند المطرب فكانت نبراته قوية ثائرة.

فى ج (١١٣) تحولت نبرات المطرب إلى نبرات أقل قوة ثم إلى صوت أقرب إلى الصوت الخافت فتدرج بأدائه بسلاسة وتمكن حتى يصور ويعبر عن أن هناك هاتف يحذره من شئ (حذارى يا مسكين) وعلى كلمة (مسكين) كان أداؤه أقرب إلى الصوت الخافت ، كما تدرج أيضًا بحرفية بين مناطق رنين الصوت فمن رنين الرأس إلى رنين الفم إلى رنين الصدر فجاء الأداء قمة فى التعبير.

(جبـــار)

القالب : الطقطوقه المتطورة (الأغنية الطويلة)

كلمات : حسين السيد

ألحان : محمد الموجى

المقام : النهاوند

النموذج الأول

(مرونة – المدود – تكنيك التنفس – ديناميكية الأداء)

الأبيات الشعرية :

جبار فى رقيتة جبار   جبار فى قسوته جبار

خدعتنى ضحكته   وخانتنى دمعته

التحليل:

بدأ الغناء بقفزة خامسة صاعدة من درجة (صول) (نوى) إلى درجة (رى) (محير) على مقطع (جب با) فى كلمة جبار م (٢٨) ثم تسلسل سلمى صاعد وهابط على أشكال إيقاعية سريعة

فى م (٣٠) (٣٢) غنى المطرب كلمة جبار بأسلوب (الميلزما) وكان ذلك الأداء أشبه بالتدريبات الصوتية التكنيكية vocalize مما يظهر إتقان المطرب لأدائه من الناحية التكنيكية ومدى تمتعه بالمرونة الصوتية وتحكمه فى توزيع النفس، والاحتفاظ به بما يتطلب تنظيمه على تقطيع الشعر، ونجد أيضًا التباين فى أسلوب الأداء بين أداء القفزات ذات المسافات الواسعة التى تحتاج إلى قدرة ذهنية وإحساس وتخيل للدرجة الصوتية المؤداه قبل أدائها، وبين المرونة المطلوبة فى تأدية الحليات أو النغمات ذات التقسيمات الداخلية الصغيرة السريعة، والتى نجدها فى الأسلوب (الميلزمى) وجاء ذلك تاكيد



للمرونة الصوتية وحسن التصرف فى الأداء الغنائى بالإضافة إلى التقنيات العديدة التى يتمتع بها المطرب فى أدائه الغنائى.

من م (٢٨) ، (٣٤) حافظ على عدم كسر الخط الغنائى بأداء الجملة الغنائية بأسلوب مترابط فى كلمة (جبار) على مقطع (بار).

م (٢٨) ، (٣٨) حافظ على لون الصوت وقوته فأظهر مدى تمكنه فى ديناميكية الأداء والتباين بين:

الأداء القوى (ff) فى م (٢٨) ، (٣٢) على كلمة (جبار)

الأداء المتوسط (mf) فى م (٣٣) ، (٣٤) على كلمة (فى قسوته جبار)

الأداء الهادى (p) فى (٣٨) على كلمة (جبار) فلم يؤثر ذلك على أدائه وكان الأداء غاية فى التعبير ، والصدق، والإحساس معتمد على تنفسه القوى الثابت الصحيح الذى خدم المعنى المطلوب.

أهتم بنطق الحروف ووضوحها بصورة جيدة لخدمة التعبير عن الكلمة حيث نطق حرف (الباء) فى كلمة (جبار) بأسلوب صحيح وبه ضغط واضح على مخرج الحرف حيث إن حرف (الباء) من الحروف الانفجارية والتى تستلزم عند نطقها انطباق الشفتان انطباقًا تامًا حيث ينحبس هواء الزفير خلفها وعند انفراج الشفتان ينطلق الهواء بصورة انفجارية فيصدر صوت حرف (الباء)، وهنا نطق المطرب الحرف بصورة بها ارتكاز واضح ومؤكد أيضًا لمعنى كلمة (جبار) وساعده على وضوح المعنى حرف المد (الألف) الذى تلى حرف الباء والذى استغله المطرب فى أداء الأسلوب الميلزمى على باقى النغمات حتى نهاية المازورة (٣٢).

فى م (٣٨) اختلف النسيج اللحنى حيث انتقل بدون قوة من الأداء الحر adlib إلى الأداء الموقع بأداء متصل مترابط فحافظ على الخط الغنائى .

استخدم أسلوب الخلط بين أماكن الرنين الصوتى والتدرج بينها بسلاسة من منطقة رنين الرأس م (٣٠) إلى (٣٨) حيث رنين الفم، ورنين الصدر.

فى م (٤٦) ، (٤٧) غنى بأسلوب (الميلزما على كلمة (دمعته فى المقطع (تو) وكان رنين الصوت صادرًا من رنين الصدر فلم يختلف صوتة أو تغير لونه وقد ساعده على ذلك اعتماده وتحكمه فى استخدام أسلوب التنفس الصحيح.

النموذج الثانى



الأداء الحر –التتابع اللحنى –الفقرات

نص الأبيات الشعرية:

مكنتش اعرف قبل النهاردة

أن العيون ده تعرف تخون بالشكل ده

ولا كنت أصدق قبل النهادره

أن الحنان يقدر يهون بالشكل ده

بدا الغناء فى هذا النموذج من آخر كروش فى م (٤٦)، (٦٢) حيث انتقل المطرب بدون قوة من الأداء الحر إلى الأداء الموقع بأداء متصل فحافظ على الخط الغنائى فجاء الأداء سلس انسيابى هادئ

جاء التقطيع الشعرى على هذه الأبيات موافقًا للمعنى تامًا حيث حاول المطرب إظهار مدى تعجبه واستنكارة لما رآه من الحبيب فجاء الأداء هادءًا ومناسبًا تمامًا للمعنى فالمطرب حاول أن يعطى للمستمع انطباعًا بمعانى الأبيات بأنه قد تأكد من خيانة حبيبته له وإنه لا يصدق ذلك.

وساعده على إظهار المعنى السابق أيضًا قفزة الأوكتاف من نهاية م (٤٧) وبداية (٤٨) من درجة (صول) (يكاه) إلى (صول) (نوى) وهى بداية الغناء فى النموذج وقد أداها المطرب بدون ضغط على الدرجة الصوتية العليا من المسافة.

م (٤٧ : ٥٢) تتابع سلمى هابط sequence قام المطرب بأدائه بأسلوب مترابط هادئ فلم يؤثر الضغط على بداية كل مازورة على قوة الصوت فى النغمة التى تليها.

فى نهاية النموذج م (٦٧ : ٦٨) ينتقل المطرب من الأداء الهادئ الموقع إلى الأداء الحر بقفزة صاعدة من صول (يكاه) إلى درجة (لا) حسينى بأسلوب ابتكارى مستعرض مهارته الصوتية من حيث المرونة والتحكم فى النفس الطويل مستخدمًا التنفس العميق فى ربط الجملة الغنائية بأداء متصل على الرغم من أن النموذج احتوى على أشكال إيقاعية متنوعة السرعه فاختلف النسيج اللحنى وتباينت الأشكال الإيقاعية إلا أن المطرب قام بأدائها بدقة ومرونة.

مونولوج أنا لك على طول

جاء أداء عبد الحليم حافظ فى هذا المونولوج أداءً رومانسيًا هادءًا دافئًا ناعمًا عذبًا، وساعده على ذلك استخدامه لأدوات التعبير المختلفة الخاصة بتقنيات الأداء الغنائى وأيضًا ثراء صوته بالعناصر التكنيكية المتعددة للأداء الصوتى، ونجد ذلك فى بعض النماذج المختارة من هذا المونولوج.

التحليل:

القالب: المونولوج   المقام : كرد

كلمات : مأمون الشناوى

لحان : محمد عبد الوهاب

المساحة الصوتية : (رى دوكه)

إلى (رى محير).

النموذج الأول

نص الأبيات الشعرية:

أنا لك على طول خليك ليا



خد عين منى وطل عليا

وخد الاثنين وسأل فيا

من أول يوم راح منى النوم

بدأ الغناء على شكل أدليب غنائى متوسط السرعه moderato ويوضح لنا هذا المونولوج الأداء الغنائى للمطرب من الناحية التكنيكية، والتعبيرية

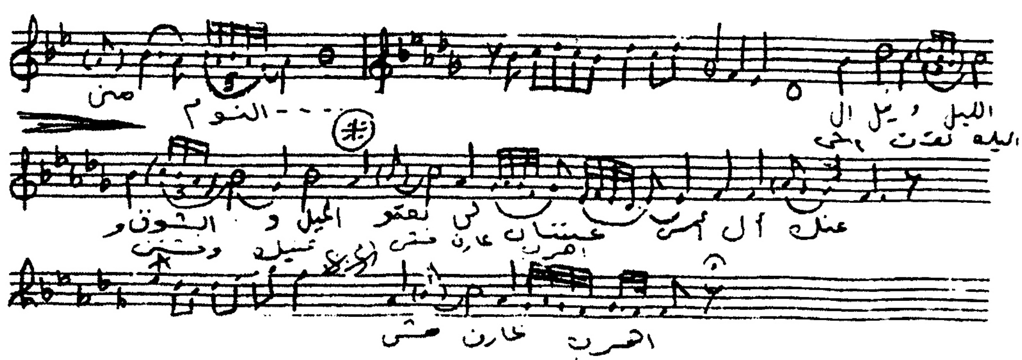
الناحية التكنيكيه:

استخدام المطرب أسلوب التنفس العميق فساعده على عملية تنظيم النفس وأخذه فى مكانه الصحيح بين كلمات الأبيات الشعرية، فاتسم الأداء بحرفية فائقة فى أداء الجمل

المترابط legato بين شطرات الأبيات فجاء صوته رومانسيا هادءً عذبًا فحقق استمرارية متصلة فى الخط الغنائى فساعد على إظهار المعنى الدرامى للكلمات.

أظهر تحكمًا فى ديناميكية الأداء على الصوت وعناصر تلوينه فكان أداؤه بين الصوت الخافت (p) والصوت المتوسط القوة (mf) والصوت العميق الهادئ واتقن أسلوب التنقل بينهما فخدم ذلك المعنى الدرامى وأضفى رومانسية ساحرة على أدائه.

النموذج الثانى:



الغنائية الطويلة مما يدل على قدرته وتحكمه فى استخدام النفس وقوة ونشاط حركة الحجاب الحاجز لديه والقدرة على الاحتفاظ بقدر كبير من النفس

أماكن الرنين:

استخدم المطرب أماكن رنين الصوت المختلفة فبدأ الغناء من منطقة رنين الرأس ثم تدرج إلى منطقة رنين الفم ثم إلى رنين الرأس مرة أخرى، على كلمات البيت الأول والثانى ونجده أجاد التنقل بينهما بسلاسة وانسيابية فأضفى ذلك على صوته رنينًا هادءً صافيًا رومانسيًا

من الناحية التعبيرية:

اعتنى المطرب باستخدام أسلوب التعبير

نص الأبيات الشعريه:

النيل والليل والشوق والميل

بعتولى وجيت أسال عنك

اشتقت اليك وحشتنى عنيك

مش عارف أهرب فين منك

استمر المطرب فى أدائه للأسلوب المترابط بين شطرات الأبيات مع استخدامه للتنفس العميق مستخدمًا تقنية الضغوط أو الابتكار على بعض مقاطع كلمات الأبيات الشعريه وهى المقاطع الوسطى للكلمات (النيل) (الليل) (والشوق) (الميل)

فأظهر أسلوب التوافق بين اللحن والتقطيع الشعرى، قد ساعده سير اللحن على إظهار معنى الكلمات.

أدى المطرب بعض الحليات الغنائية الصغيرة والأشكال الإيقاعية السريعة الزخرفية على كلمة (عنيك) (اليك) (وحشتنى)

مما أظهر مرونة وتحكم فى الأداء بصورة واضحة.

تعقيب الباحثة

من خلال التنقل بين نغمات الغناء فى أغانى عبد الحليم حافظ (عينة البحث) ترى الباحثة أن عبد الحليم حافظ تمتع بصوت شجى دافئ عميق ناعم عذب، وكان أداؤه انفعاليًا هادئًا وقد استطاع عبد الحليم أن يوفق بين انسجام اللحن فى التعبير مناصفة مع الكلمة وبين الصوت بالإمكانيات التى تملكها حنجرته والمشاعر المختزنة فى أعماقه.

ابتعد عبد الحليم حافظ عن الغناء الذى يعتمد على الاستعراض الصوتى والألحان التى تقوم على انتقال الفكرة اللحنية بين الطبقات الصوتية والاعتماد على الحليات والزخارف الغنائية والعفقات الكثيرة، ولكن كان أداؤه يعتمد على إظهار التعبير عن الكلمة ليصورها بصوته ووظف طبقات صوته المحددة بأسلوب ذكى لصالح الكلمة والتعبير عنها بشتى الوسائل والتقنيات الغنائية فكان غناؤه عصرى معتمد على الجمل الموسيقية المتوازنة المتدرجة الصعوبة مبتعدًا عن التراكيب المعقدة التى تلغى دور المغنى فى الكلمة.

مكنته دراسته من الجمع بين الموهبة والدراسة وقد ظهر ذلك من خلال استخدامه لمعظم التقنيات الغنائية. لقد أضاف عبد الحليم طريقة جديدة فى الغناء فكان أسلوبًا خاصًا بمزيج من الشعر واللحن، والصوت، العذب الدافئ، وساعده فى الوصول إلى ذلك وجود عمالقة فى مجال الشعر والتلحين شاركوه نجاحاته وكانوا بمثابة الدعامة الحقيقية التى دفعت به إلى قمة الغناء الرومانسى فى عصره حتى أصبح ظاهرة أنتجت بدورها لونًا من الطرب الجديد تحقق الآمال والسعادة فى الحب، وقد ظل هذا اللون أو الظاهرة تحلق فى أفق الغناء العربى بعد رحيل عبد الحليم حافظ سنة ١٩٧٧ فقد مات وهو فى قمة عطائه الفنى .

نتائج البحث :

وفيما يلى سوف تقوم الباحثة بعرض ما توصلت إليه من نتائج بعد تحليل أسلوب الأداء الغنائى للأغنية الرومانسية عند " عبد الحليم حافظ"

عبد الحليم حافظ (١٩٢٩ - ١٩٧٧)

- **صوتة :**

صوت رقيق عذب دافئ عميق قوى فى تعبيره منطلق يستطيع أن يعبر عن كل ما تحتاج إليه النفس البشرية من المواقف الإنسانية المختلفة من حزن –فرح... إلخ

- **المساحه الصوتية :**

من عينة البحث انحصرت طبقته الصوتية بين درجتى (صول، يكاه) (مى، بوسليك) وهى مساحة أقرب ما تكون إلى طبقة الباريتون وهو الصوت الأوسط عند الرجال وطبقة الباريتون تتكون من (١٦) درجة موسيقية أساسية تقريبًا

- **أسلوب أدائه**

تميز أداؤه بالتعبيرية الغنائية وقدرة كبيرة على الأداء الجيد فى مختلف الأساليب الغنائية التعبيرية، وقدرة كبيرة على التلوين الصوتى كما أتقن ديناميكية الأداء وإخراج الصوت وإشارات التعبير الخاصة به.

- **من الناحية التكنيكية:**

تمتع صوتة بمرونة عالية المستوى مكنته من التنقل بين النغم بحرية، وانطلاقة وسهولة ولكن فى حدود مساحتة الصوتية، كما تميز بقدرة واضحة على التنقل والخلط بين أماكن الرنين

الصوتى المختلفة Voicemixus مما أضفى على صوتة رنينًا خاصًا يتميز بالعمق والوضوح.

تميز بالقدرة على التحكم واستخدم النفس العميق فى أسلوب التنفس المنتظم على التقطع الشعرى وإجادة استخدام أنواع الوقف التى ساعدته على التعبير عن الكلمة والمعنى الدرامى.

تمكن من أداء التحويلات المقامية بصورة جيدة فأضفى على أدائه أسلوب طربى زاد صوته رونقًا وجمالاً.

اعتمد فى أدائه على التنفس العميق وتميز بالترابط المتقن الذى أعطى صوته رونقًا وحيوية فساعده ذلك على أداء الجملة الغنائية الطويلة فأضفى على غنائه جمالاً ونعومة وهذة التقنية مناسبة تمامًا لأداء الأغنية الرومانسية والتى تتطلب الأسلوب الحالم المترابط، كما اعتمد على تقنية الضغوط Accent على المقاطع الصوتية والارتكاز عليها لتأكيد الصورة التعبيرية أثناء غنائه.

اهتم بأداء الأغنية الرومانسية العاطفية بما تحتويه من مشاعر ، وأحاسيس مختلفة بجانب باقى القوالب الغنائية.

أهتم بتقنية مخارج الحروف كما أتقن حسن التصرف لغويًا .

قام بأداء أغلب القوالب الغنائية من خلال أفلامه السينمائية وحفلاته الجماهيرية

المراجع

- أحمد بيومى -القاموس الموسيقى -وزارة الثقافة - دار الأوبرا ١٩٩٢
- عادل حسنين - أيام وليالى عبد الحليم حافظ - الناشر أمادو
- عبد الكريم عبد العزيز الجوادى -عبد الحليم حافظ ضمير الحب المتكلم - دار الكتاب -الكويت الحديث ١٩٩٤.
- عادل حسنين -عبد الحليم حافظ أيامنا الحلوة - الناشر أمادو.
- مايسة سيف الدين - تقنيات الغناء العربى -دفاتر الأكاديمية - ٢٠٠٦

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان

السودان
الفاتح حسين أحمد

الارتجال improvisation فن موجود ومنتشر فى الثقافات الموسيقية فى مختلف أنحاء العالم. فى المدن والأرياف والقرى والبوادى ومتنوع بفعل العوامل الاجتماعية والثقافية والتفاعلات والتأثيرات الحضارية، فقد سجل الإنسان بكامل أحاسيسه الفنية منذ فجر الخليقة ذبذبات وترانيم ارتجالية متباينة تأثرًا بمختلف ظواهر الطبيعة ومحتوياتها من تعدد الألوان وتحكمات النور والظلام والصخب والسكون والجمال والقبح والوحشية وكل جوانب الإنسانية(م١)

كان فن الارتجال يمارس دائماً فى حياة الانسان عبر مراحل التطور الفكرى والثقافى عبر التاريخ الإنسانى وكان الارتجال أحد فروع التعبير بالكلمة أو بالموسيقى أو بالغناء إلا أن وظيفته اختلفت فى كل من الشرق والغرب وهذا الاختلاف قائم بين مفهوم الارتجال فى الحضارة العربية ومفهومه فى الحضارة الغربية ، على الرغم من أن تفسير كلمة ارتجال تعنى الجمع بين التفكير والاداء فى وقت واحد ، أى الابداع فى التأليف الفورى (م٢)

كتب دريار عن الارتجال الموسيقى فى مقالة ظهرت على الانترنت بتاريخ ١٤ مايو ٢٠٠٧ م (أن الارتجال هو إنجاز عفوى مباشر لفكرة موسيقية من غير تصميم أو تدوين موسيقى سابقين ويؤديه المغنى والموسيقى فى أثناء العزف على آلته الموسيقية)

يختلف مفهوم الارتجال فى كل حضارة عما سواها فى الشرق أو الغرب ، فمثلاً فى الشرق أو البلدان العربية نجده فى الموال (١) والتقاسيم الحرة وفى السودان نجده فى الدوبيت (٢) ، أما فى الحضارة الغربية فنجده فى الموسيقى الكلاسيكية وخاصة فى فقرة الأداء الحر Cadenzaوهى فقرة كان يرتجلها المغنون فى الأوبرا لإظهار مهاراتهم الصوتية والأدائية ثم أصبحت فيما بعد مقطعًا تتضمنه إحدى حركات الحوار فى قالب Concerto وهذا الجزء يرتجله العازف ليبرز مهارته العزفية فى الأداء .

فن الارتجال يحتاج للعازف والمطرب صاحب الموهبة والحضور والقدرة على تلوين الأداء، ويمكن القول بأن الارتجال هو الإبداع الحقيقى والإحساس الصادق لدى الفنان لأنه يأتى فى لحظة معينة فورية أثناء الاندماج فى الأداء، ومرتبط ومتأثر كلياً للمزاج والجو المحيط فى تلك اللحظة ، بل إن الارتجال أثمر ظهور عدة مدارس موسيقية أصبحت عالمية وأهمها موسيقى الجاز والتى اصبحت لها أسس وقواعد تدرس فى أكبر المؤسسات الموسيقية على مستوى العالم .

الارتجال موجود فى الشعر أيضاً ، إذ إن الشعراء العرب فى الماضى كانوا يتبارون ويتنافسون فى مجالسهم الشعرية وذلك بإنشاد أبيات شعرية فورية فى المدح والرثاء والوصف ومازال هذا النوع من التنافس موجوداً حتى اليوم.

يتكون هذا البحث من إطارين هما:

الإطار النظرى:

١- الموال نوع من الغناء الارتجالى العربى ولون من ألوان الأدب الشعبى يؤدى بدون ميزان ولا يتقيد بلحن معين ويتناول القضايا الاجتماعية والسياسية والعاطفية والحكم (م٢)

٢- الدوبيت نوع من فنون الارتجال ويؤدى بدون مصاحبة موسيقية أو إيقاعية ومنتشر بأقاليم السودان ويتكون من لحن بسيط مبنى على ارتجالات شعرية ويتناول مواضيع الفخر والشجاعة والغزل والوصف

ويحتوى على الجانب التاريخى وأبرز وأهم التطورات الفنية فى كيفية تناول فن الارتجال المتداول فى الأغانى الشعبية المتنوعة لدى القبائل السودانية وكيفية الاستفادة منه فيما يقدم فى الموسيقى والغناء فى الوسط.

الإطار العملى :

ويحتوى على التعريف ببعض التجارب الفنية لدى المطربين السودانيين والفرق الغنائية الموسيقية والايقاعية والشعبية مع بعض النماذج المدونة.

النتائج والتوصيات

الإطار النظرى:

مراحل تطور الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان:

فى السودان وعندما تولت الثورة المهدية مقاليد الحكم فى العام ١٨٨٥م كان لها الأثر القوى فى تنشيط حركة الهجرة إلى مدينة أم درمان بوسط السودان ، والتى استوطنت فيها مجموعات متنوعة من جميع أبناء السودان وأصبحوا يشكلون مجموعات قبلية مهمة كان لها دور كبير فى وضع البذرة الأولى للتبادل الغنائى بين أقاليم السودان المتناهية شرقاً وغرباً ، شمالاً وجنوباً ثم وسطاً ، وكانت كفة الأخذ والاقتباس موجودة وأدت إلى ظهور أنماط غنائية جماعية ومرتجلة منها :- (م٣ - ص٢٢)

١- غناء العصى

٢- غناء الطنبارة

٣- غناء الدوبيت

٤- غناء شاعر الربابة

٥- غناء الدلوكة

يعتبر الفنان محمد أحمد سرور أول المستفيدين من هذا التراث الغنائى المتنوع حيث تشبع بتلك الأنماط الغنائية الفنية المتنوعة وأسس أول مرحلة فنية فى تاريخ الغناء الحديث فى السودان وهى التى أصبحت تعرف باسم حقيبة الفن وذلك (٣) فى بداية عشرينيات القرن الماضى والتى أطلق عليها البروفيسور الفاتح الطاهر دياب اسم (المدرسة الفنية الأولى) ، وغناء الحقيبة هو نوع من الغناء الجماعى يؤديه الرجال بشكل متبادل مابين المطرب والكورس ، فإذا كانت الرميات (٤) تغنى بدون المصاحبة الإيقاعية وإذا كان الرجال يصفقون فقط فى غناء الطنبارة (٥) ، فإن سرور استخدم المصاحبة الإيقاعية فى أدائه للأغنية واكتفى بثلاث رجال فى الكورس يشاركون فى الأداء عبر لحن الكوبليهات المتوحد بينه وبينهم ويقوم بإضافة ارتجالات لحنية على اللحن الأساسى .

ثراء هذه التجربة الفنية أدى إلى مطربين ساروا على نفس النهج منهم عمر البنا ، الأمين برهان ، كرومة ، وآخرون ، وأصبحت الأغنية تعتمد على قدرة المطرب فى تلوين الأداء عن طريق الارتجال فى اللحن الأساسى.

فى عام ١٩٢٨م سجل المطرب عبدالله الماحى عشر اسطوانات لشركة بيضافون بالقاهرة ، ثلاث منها كان اللحن فيها واحدًا مع تغير الكلمات أو النص الشعرى بالتالى وحتى لا تكون هذه الأغانى مملة للمستمع اعتمد فيها على الارتجال والزخارف اللحنية.

كانت تلك سمة من سمات المدرسة الفنية الأولى حيث إن النص الشعرى يتغير بحيث يقوم النص الجديد على لحن قديم كما هو الحال فى اغنية سرور (برضى ليك المولى الموالى) فقد تم وضع اثنى عشر نصاً شعرياً لشعراء مختلفين على نفس اللحن الأول مع ارتجالات بسيطة حسب إمكانيات المطرب وقدراته الفنية.

فى عام ١٩٣٠م سجل عدد من مطربى المدرسة الفنية الأولى أكثر من ثلاثين أغنية بالقاهرة وقد شاركهم ولأول مرة عازف الكمان

٣- حقيبة الفن هو اسم لبرنامج إذاعى يقدم هذا النوع من الغناء وأصبحت هذه المرحلة متعارف عليها باسم حقيبة الفن

٤- الرمية مثلها مثل الدوبيت وتعتمد على الارتجال ومهارة المطرب.

٥- الطنبارة هم المغنون الرجال الذين يصاحبهم كورس يؤدى (الطنبرة) وهى عبارة عن تصويت يصدر عن الحنجرة فى محاكاة لصوت الإبل ويعرف أيضاً باسم الحمبى أو الكرير.

السر عبدالله ... والسر صاحب قدرات فنية عالية فى حفظ الأغانى التقليدية عن طريق السمع المباشر ويتميز عزفه بإتقان الزخارف اللحنية والذبذبات والحليات ويعتبر من أوائل العازفين على آلة الكمان فى السودان.

فى عام ١٩٣٥م ظهر لون جديد من الغناء يعتمد على الارتجال فى الكلمة واللحن وهو غناء (التم تم)(٦) وتؤديه الفتيات فى جلساتهن الخاصة ويتناول موضوعات تعبر عن همومهن العاطفية ، فاذا ما أعجبت فتاة بشاب معين كانت ترتجل فيه أحلى الكلام وأعذب النغم لتعبر عن إعجابها الشديد بفتى أحلامها مع مشاركة زميلاتها بالتصفيق المنسجم والتوقيع على (الدلوكة) (٧) لقد أصبحت أغانى (التم تم) تجذب مشاعر المستمعين بإيقاعها المبهر والارتجالات الذكية مما دفع المطربين إلى تقديم أغانيهم على نفس النهج وتم تسجيل عدد كبير منها لدى شركة بيضافون بالقاهرة مثال المطرب زنقار، عائشة الفلاتية، إسماعيل عبد المعين والذى تلقى تعليمه الموسيقى بمعهد فؤاد الأول للموسيقى كما شارك معهم فى التسجيلات عازف الكمان السر عبدالله.

فى الثانى من مايو عام ١٩٤٠م بدأ البث الإذاعى ولأول مرة من إذاعة أم درمان والتى أنشأتها الإدارة البريطانية لخدمة أغراضها العسكرية أثناء الحرب العالمية الثانية وكان زمن البث مختصرا جداً ، خمس دقائق للقرآن ،خمسة دقائق للأخبار ، خمس دقائق ، للأغانى السودانية ، اقترن ظهور البث الإذاعى بظهور مطربين جدد أمثال حسن عطية ، التيجانى السيوفى ، عبدالحميد يوسف وغيرهم ، وكان واضحاً أن لكل مطرب أسلوبه ولغته الغنائية المتفردة فى أدائه ، فالاجتهاد الشخصى كان موجوداً فى إضافة ارتجالات وتنويعات على اللحن الأساسى ومازال هذا الأسلوب مستمراً إذ يعتبر الارتجال وحتى اليوم أحد أهم المكونات الرئيسية للموسيقى والغناء فى السودان.

فى عام ١٩٥٠م استطاع المطرب عثمان حسين أن يوظف قدراته الفنية توظيفاً جيداً فى أداء فن الارتجال عبر الخروج من مرحلة الطرب الى الأغنية ذات الأداء التعبيرى الحر بدون ميزان مستفيداً من غناء الدوبيت وذلك فى استهلال أغنية (الفراش الحائر) وفيها قدم ارتجالاً متواصلاً عبر لحن الكوبليهات المتغير والجمل الحوارية بين أدائه والفرقة الموسيقية وبعد نجاح هذه التجربة والتى أشاد بها النقاد والجمهور ، سار على النهج مطربون كثيرون منهم سيد خليفة، محمد وردى ، محمد الأمين وآخرون ، ومن العازفين نجد عازف الكمان حسن الخواص والذى قدم ارتجالات موسيقية مبنيه على لحن الدوبيت.

ازدهرت الارتجالات فى أواسط خمسينيات القرن الماضى نسبة لحفظ الأغنية شفاهة دون تدوين ، بل أن العازف يتصرف فى اللحن بعد أن يحفظه تماماً ثم يرتجل فيه أثناء أداء المطرب أو أثناء أداء الفرقة الموسيقية استناداً على مقدراته العزفية ، وبهذه الطريقة أصبح لكل عازف أسلوبه وطريقة أداء مختلفة عن زملائه ، ومن أبرز هؤلاء العازفين السر عبدالله (كمان) برعى محمد دفع الله (عود) حسن الخواض (كمان) بشير عباس (عود)، أما فى الستينيات فظهر كل من عبدالله حامد العربى (كمان) ، محمد عبدالله محمدية (كمان) عبداللطيف خضر (اكورديون).

تعتبر مرحلة الخمسينيات والستينيات فى تاريخ الموسيقى السودانية بمثابة المدرسة الفنية الثانية والتى عبرت عن مرحلة جديدة من مراحل تطور الموسيقى والغناء فى السودان وذلك نسبة للزيادة فى استخدام الالات الموسيقية الوترية وآلات النفخ الخشبية والنحاسية إلى جانب تطور أساليب التفكير الموسيقى لدى المؤلفين أنفسهم

٦- اسم لنوع من الإيقاع الثلاثى السريع الراقص ومنتشر بكل أنحاء السودان.

٧- الدلوكة آلة إيقاعية تصنع من الفخار وشكلها مقعر وتجلد بجلود الأغنام وغالباً ما تستخدمها النساء.

بعد اتساع إمكانية الاستماع الى الثقافات الأخرى عبر الراديو والسينما ، وقد لعب الارتجال دوراً أساسياً فى هذه المرحلة.

مايو من عام ١٩٦٩م كان بداية لعصر جديد فى تاريخ الموسيقى السودانية ، إذ تم افتتاح معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية (كلية الموسيقى والدراما حالياً) ... افتتاح المعهد يعتبر نقلة ونقطة تحول كبيرة فى الفن السودانى وذلك من فن الارتجال إلى النظام الموسيقى (التدوين الموسيقى) وكان واضحاً للجميع أن محاولات الارتجال دون الاستفادة من الأساليب العلمية والموازنة الدقيقة ما بين أداء الفرقة والمطرب من دون التدوين الموسيقى ستكون بمثابة تشويه للعمل، وهكذا قادت كلية الموسيقى والدراما مرحلة التغير الإبداعية ، وكانت نقطة التحول فى آليات اللغة الغنائية علماً وصناعةً وفناً ، ولكن ...... وعلى الرغم من وجود خريجى كلية الموسيقى والدراما وخاصة قسم الموسيقى وإسهاماتهم الواضحة على الساحة الفنية السودانية ، مشاركين لكبار المطربين فى التسجيلات المرئية والمسموعة ، فهنالك أيضاً مطربون يفضلون التلقين والحفظ الشفاهى ولا يرتاحون للتدوين الموسيقى باعتبار أنه يقيد من حركات أدائهم التى تميل الى الارتجال .

الإطار العملى

التجربة السودانية المعاصرة فى فن الارتجال:

يمكن تقسيم فن الارتجال وكيفية تناوله والاستفادة منه فى السودان الى خمسة تجارب وهى:

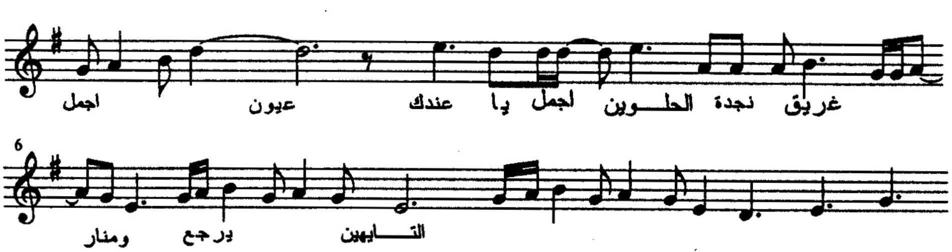
١- أداء المطربين السودانيين
٢- الفرق الموسيقية والغنائية
٣- الفرق الشعبية
٤- الفرق الإيقاعية
٥- الموسيقى البحتة

المطربون السودانيون:

فى كثير من الأحيان يعتبر المطرب السودانى هو الملحن والمؤدى ، و نجد أنه استعار واستلهم بعض الصيغ الأدائية من التراث ومن الألحان الشعبية مثل الرميات والمواويل المرتجلة، وهنالك نماذج كثيرة وواضحة على خارطة الموسيقى والغناء فى السودان ، منها على سبيل المثال أداء المطرب عبدالكريم الكابلى والمطرب حمد الريح والمطرب محمد وردى الذى اعتمد فى بدايته الأولى على الارتجالات المأخوذة من تراث النوبة الشمالى ، ومن الأمثلة على ذلك ما تناوله أيضاً المطرب محمد الأمين واستفادته من فن الدوبيت فى أدائه لإحدى الكوبليهات فى أغنيته (زورق الألحان) وذلك عند ادائه للكوبليه (أجمل عيون عندك يا أجمل الحلوين) ، المثال أدناه يستعرض اللحن التقريبى على النوتة الموسيقية ،، أى بمعنى أن هناك صعوبة فى تدوين الارتجال والغرض من الاستعراض هو محاولة توضيح الفكرة والأبعاد الموسيقية المبنية على الخصوصية السودانية وطابعها المتنوع.

الفرق الموسيقية والغنائية:

فى السنوات الأخيرة ومنذ العام ١٩٨٠م



تقريباً بدأت تظهر فى السودان بعض الفرق الموسيقية والغنائية والتى غالباً ما تكونت من خريجى كلية الموسيقى والدراما ، وقدمت تجارب واعية ساهمت مساهمة فعالة فى الحركة الفنية السودانية مستندين على وعيهم ومعرفتهم الأكاديمية والعلمية فى كيفية الاستفادة من التراث السودانى الذى قام وتأسس على الارتجال سواء فى المدينة أو البادية ، بدأت هذه الفرق تجربتها بأخذ لون أو قالب معين كنموذج يعبر عن إقليم معين ثم قاموا بوضع هيكل ثابت مع بعض الخطوط الهارمونية مع الحفاظ التام على الطابع الخاص بالقالب دون تشويه أو تعديل فى محاولة لخلق قاعدة ثابتة يتحرك فيها اللحن الأساسى وبنفس الابعاد الصوتية التى تعبر عن الإقليم المعين مع التركيز على أداء الارتجال فى بعض الكوبليهات ، وفى بعض الأحيان يقومون بتناول نفس اللهجة وخاصة الفرق الغنائية التى تخص القبيلة او الإقليم المعين ، كما نجد أن حتى مؤلفاتهم الخاصة تأثرت بفن الارتجال الموجود فى الاغنية الشعبية السودانية ، من الأمثلة لذلك فرقة السمندل الموسيقية وفرقة عقد الجلاد الغنائية.

فرقة السمندل الموسيقية : ظهرت فى منتصف ثمانينيات القرن الماضى وسلكت المسار والمنهج العلمى فى التجريب لتقديم أعمال موسيقية بحتة واعتمدت على الأخذ من التراث ومحاولة تقديمه بشكل معاصر باستخدام الآلات الحديثة وقدمت نماذج كثيرة اعتمدت على الارتجال وذلك فى أداء الصولو المنفرد الحر مثال لذلك أغنية (لى فى المسالمة غزال) وهى تعتبر من أغانى فترة حقيبة الفن والتى كان الباحث قد قام بتوزيعها موسيقياً واعتمد على الارتجال مستخدماً آلة الجيتار فى بعض الكوبليهات ، كما قدمت الفرقة موسيقى أغنية (الكرنق) (٨) من منطقة جبال النوبة جنوب غرب كردفان والتى قام بتوزيعها الموسيقار وابن المنطقة جراهام عبد القادر حيث نجد أن هنالك دورًا ارتجاليًا واضحًا تقوم به الآلات الإيقاعية فى بعض الكوبليهات.

فرقة عقد الجلاد: بدأت مشوارها الفنى فى النصف الثانى من الثمانينيات ، تناولت هذه الفرقة أعمالاً تراثية كثيرة تعبر عن الثقافات المتعددة فى السودان وخير نموذج قدمته الفرقة أغنية (أمونة) والتى قام بتأليفها الموسيقار عثمان النو والذى اعتمد فى تأليفه على التنويعات اللحنية والإيقاعية والتى تعبر عن التنوع والتعدد الثقافى فى لوحة واحدة مع أداء بعض الارتجالات المأخوذة من طابع الأغنية الشعبية فى بعض الكوبليهات ، وهنالك أمثلة كثيرة قدمتها الفرقة اعتمدت غالبيتها على الأخذ من التراث بشقيه الإيقاعى والغنائى وبنفس الارتجالات التى تتم فيه ومحاولة تقديمه بشكل معاصر لاقت القبول والنجاح لدى المستمع السودانى.

الفرق الشعبية:

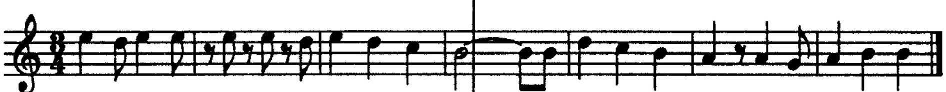
مع بداية تسعينيات القرن الماضى ظهرت فرق غنائية اتخذت منهجاً وأسلوباً جديداً من ضمن محاولات التجريب، مثال لا للحصر الفرقة القومية للآلات الشعبية والتى أثمرت ظهور عدة فرق مماثلة فيما بعد ، هذه الفرق اعتمدت على تنفيذ أعمالها على الالات الشعبية المستجلبة من أقاليم السودان المختلفة وأصبحوا يقدمون بها الاغانى الشعبية وبلهجاتها المحلية إضافة الى الرقص والزى ، هذه الفرق اعتمدت على الاستفادة والأخذ من الارتجال الموجود أصلاً فى الأغنية الشعبية بل ساهمت مساهمة فعالة فى تعريف تلك الآلات الشعبية المتنوعة والأغانى الشعبية للمستمع السودانى باختلاف تنوعاته

٨- الكرنق اسم لآلة ولنوع من أنواع الضرب الإيقاعى الثلاثى السريع وتصنع من خشب الأشجار ومجوفة وتجلد من الجانبين وتتكون من احجام مختلفة .

الثقافية.

الفرق الإيقاعية:

في النصف الثاني من العام ٢٠٠٢م ظهرت فرقتان وهما فرقة أولاد مليجي بقيادة عازف الإيقاع حاتم مليجي وفرقة أورباب الاستعراضية بقيادة الفنان استيفن أوشلا ، هذه الفرق اعتمدت على الأداء الإيقاعي مع القليل من المصاحبة الموسيقية والغنائية بل التركيز الأكبر هو على الإيقاعات واعتمدت على الارتجال والتنويع والذى يمثل أهم العناصر المكونة لها ، تبدأ الفرقة بعزف ضرب إيقاعي معين يعبر عن إقليم ما في



السودان ثم تنتقل إلى عمل التنويعات وعمل الارتجالات الحرة والتي تبرز مهارة كل عازف فيها، أما فرقة أورباب الاستعراضية والتي تتكون عضويتها من أبناء جنوب السودان تستخدم عدد كبير من الطبول وبأحجام مختلفة وتعكس ثقافة الجنوب وذلك بالارتجالات التي يؤدونها والرقص المصاحب لها .

الموسيقى البحتة:

في مجال الموسيقى البحتة والتنفيذ الآلي



نجد أن الموسيقار عازف الفلوت حافظ عبدالرحمن قدم نماذج موسيقية بحتة اعتمد فيها على استلهام الارتجالات الموجودة في البيئة التي عاش فيها بغرب السودان ، بل نجد أداءه على آلة الفلوت وكيفية إصداره للصوت ، له خصوصيته المتأثرة بتلك المنطقة والتي تشابه وفي كثير من الأحيان آلة الصفارة الخشبية المنتشرة في تلك المنطقة ، يهتم حافظ عبدالرحمن بالمحافظة على الخصوصية اللحنية الخماسية السودانية والارتجالات العفوية التي تتم أثناء الأداء ، وحظيت تجربته بالقبول لدى المستمع السوداني، المثال أدناه يستعرض الفكرة اللحنية لأحد مؤلفاته الموسيقية والذى استند فيه على الأخذ من بيئته بغرب السودان وشكل الألحان الشعبية المنتشرة فيها :

الباحث له عدة تجارب موسيقية استند في تأليفها على الارتجالات الموجودة في الأغنية الشعبية بشقيها اللحني والإيقاعي والتي قدمها بآلة الجيتار ، منها تناوله لفكرة الموسيقار عازف الكمان حسن الخواض وهو يحاول محاكاة فن الدوبيت بآلة الكمان في شكل ارتجالات مستفيداً من قدراته العزفية المثال ادناه يستعرض اللحن التقريبي لما قدمه الموسيقار حسن الخواض .

قام الباحث بتناول نفس الفكرة وقدمها بآلة الجيتار في شكل حواري مع الفرقة الموسيقية وأضاف إليها بعض التنويعات والجمل الموسيقية والانتقال من سلم كبير إلى سلم صغير على ميزان

ثلاثى وإدخال الصوت البشرى الذى يظهر فى نهاية العمل ، المثال أدناه يستعرض الجزء الأخير والذى يظهر فى نهاية العمل الموسيقى والذى قام الباحث بإدخال صوت بشرى فى شكل آهات والانتقال إلى السلم الصغير فى حوار مع الفرقة الموسيقية :



كما قام الباحث بتأليف مقطوعة (النقارة) (١١) والتى استند فى تأليفها على الألحان والارتجالات التى تتم عند قبائل البقارة بغرب السودان فى مجالس البرامكة وخاصة فى جلساتهم لشرب الشاى ، حيث يقوم الجالسون بتبادل الأدوار فى ارتجالات شعرية مصاحبة بلحن بسيط مرتجل من غير ميزان فى وصف المحبوبة والافتخار بالقبيلة والشجاعة والكرم، فقام الباحث بعمل فكرة لحنية مبنية على تلك الارتجالات فى شكل حوار بين آلة الجيتار والفرقة الموسيقية وبنفس الأفكار اللحنية المستخدمة عندهم مستخدماً إيقاع المردوم (١٢)، المثال أدناه يستعرض الفكرة الأساسية للحن:

من الأمثلة الأخرى والتى اعتمد فيها الباحث

كما قام الباحث بتأليف عدة أعمال موسيقية اعتمدت على الارتجالات المستلهمة من الغناء الشعبى والآلة الشعبية والإيقاعات التى تميز أقاليم السودان المتنوعة مثال مقطوعة (صدى الطمبور) (٩) والتى استخدم فيها آلة الجيتار فى محاولة لعمل ارتجالات تشابه آلة الطمبور مستفيداً من إيقاع الدليب(١٠) الذى يميز إقليم شمال السودان .

ارتجالات على الجيتار تشابه آلة الطمبور



الضرب الايقاعى الدليب



الضرب الايقاعى المردوم

٩- الطمبور آلة شعبية تميز منطقة شمال السودان وتتكون من صندوق رنان مجلد بجلد الأغنام ومثبت عليه ثلاثة أعمدة خشبية فى شكل مثلث ويتكون من خمسة أوتار معدنية وله عدة أحجام وتسميات مختلفة فى بعض المناطق الأخرى.

١٠- الدليب اسم لضرب إيقاعى معين مركب منتشر فقط فى شمال السودان.

١١- النقارة آلة ايقاعية تصنع من جذع الشجر فى شكل مخروطى مجوف وتجلد من الجانبين بجلود الأبقار وتستخدم عصى صغيرة لإصدار الصوت عن طريق القرع.

١٢- المردوم اسم لضرب إيقاعى ثلاثى سريع وراقص يميز منطقة غرب السودان وتستخدم فيه آلة النقارة الإيقاعية.

على الارتجال مقطوعة (يابلد) والتى دمج فيها إيقاع (الكرنق) والذى يمثل منطقة جبال النوبة جنوب غربى اقليم كردفان مع إيقاع (السيرة أو العرضة) المنتشر فى مختلف أنحاء السودان ، وقد تم توظيف الارتجال فى هذا العمل فى الربط بين اللحنين ، فبعد أداء الجزء المبنى على إيقاع الكرنق يتم أداء ارتجالات على آلة الجيتار بأسلوب يحاكى طريقة العزف على الربابة المستخدمة فى منطقة جبال النوبة ثم يأتى بعد ذلك اللحن الثانى على إيقاع السيرة والذى تم بناؤه على الخماسى الدائرى البسيط ، المثال أدناه يستعرض الفكرة الأساسية للانتقال اللحنى والإيقاعى بين إيقاع الكرنق وايقاع السيرة والخصوصية اللحنية لكل منهما.

النتائج:

- الارتجال هو أحد المقومات الأساسية للأغنية السودانية سواء فى المدينة أو البادية منذ غناء الطنابرة والدوبيت ومرحلة حقيبة الفن.
- حافظت كل أقاليم السودان المختلفة على تراثها الغنائى والايقاعى والمقامات التى تميزها عن بعضها البعض.
- التناول والتجريب الواعى من خريجى كلية الموسيقى والدراما للمادة التراثية ومحاولة تقديمه بشكل معاصر مع الحفاظ على الخصوصية كان له الأثر الواضح فى الساحة الفنية.

التوصيات:

- المحافظة على المادة التراثية وتقديمها بلا تشويه وذلك بالمحافظة على طابعها والخصوصية الإيقاعية واللحنية والتى تعبر عن كل إقليم من أقاليم السودان المختلفة.
- جمع أكبر مادة ممكنة من الفنون الارتجالية السودانية ومحاولة دراستها وتحليلها.
- إرسال قوافل علمية لمناطق السودان المختلفة من طلاب وأساتذة كلية الموسيقى والدراما بالخرطوم وإجراء بحوث ميدانية لفنون

١٢- الربابة آلة شبيه بآلة الطمبور الشعبية المنتشرة فى شمال السودان.





ختاماً نقول إن رحلة طويلة قطعتها الموسيقى والأغنية السودانية فى مسيرتها منذ منتصف عشرينيات القرن الماضى وحتى الآن وشهدت العديد من المراحل ، مراحل تطور وازدهار ، مراحل تراجع وانكسار ، وعلى الرغم من ذلك ما زالت أغانى التراث وإيقاعاتها وارتجالاتها هى الرافد الأساسى الذى يثرى الحياة الموسيقية والغنائية فى السودان بإبداع متواصل.

الارتجال الموجودة بتلك المناطق.

- دة سودانية خالصة بكلية الموسيقى والدراما لتعريف الطلاب بالفنون الارتجالية السودانية فى المدن والأرياف.
- تشجيع طلاب الموسيقى لأداء الارتجال الفورى وذلك من خلال الورش الفنية لمجموعات موسيقية صغيرة وذلك للتمرين على أداء ارتجالات آلية أو صوتية تعبر عن الحزن ، الخوف، الشجاعة ، الرشاقة وذلك على الخماسية السودانية وطابعها المتميز .
- أن يتم التبادل الثقافى ما بين كلية الموسيقى والدراما بالخرطوم والمؤسسات المشابهة الاخرى داخل وخارج السودان للتعرف على نماذج الفن الارتجالى الغنائى والموسيقى الخاص بكل بلد.

المراجع:

١- عباس سليمان السباعى : تأثير الارتجال بالتراث الموسيقى المحلى وسط السودان – بحث غير منشور- مؤتمر الموسيقى العربية نوفمبر ٢٠٠٨م .

٢- تيمور أحمد يوسف: تأثير الارتجال بالتراث الموسيقى المحلى فى مصر –بحث غير منشور- مؤتمر الموسيقى العربية نوفمبر ٢٠٠٨م .

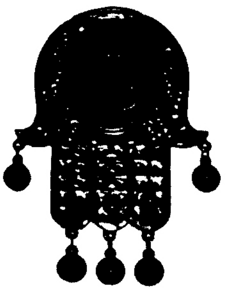
٣- الفاتح الطاهر دياب: أنا أم درمان- تاريخ الموسيقى فى السودان –ماستر التجارية- الخرطوم ١٩٩٣م.

٤- عون الشريف قاسم : قاموس اللهجة العامية فى السودان –الدار السودانية للكتب –الخرطوم ١٩٧٣م.

٦- عثمان مصطفى : أساليب أداء الغناء السودانى الحديث فى النصف الثانى من القرن العشرين –اطروحة دكتوراة غير منشورة –كلية الموسيقى والدراما-٢٠٠٧م

مواقع على شبكة الإنترنت:

1-www.islamonline.net
2-http//usinfo.stste.gov/Arabic
3-www.zeryab.org
4-www.sam3y.net
5-www.wikipedia.org



رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة

مصر
حسن يوسف

ما يجب ملاحظته أن الذات المصرية أو الحضارة المصرية برمتها تنلق من مقولات تكاد تكون واضحة جلية لكل متأمل ومحلل لتلك الحضارة، مقولاتها تكمن فى (الزمان والمكان)، الحضارة المصرية طيلة مسيرتها تحاول بكل السسبل أن تتعلب على الزمان وعلى المكان. فالزمان لديها ليس منتهيًا إنه الخ السارى من الآن إلى الملق والسرمدى.. والتواصل حتمى ولا ينقع، فمثلاِ إذا تأملنا نظرتهم إلى الموت نجده مجرد رحلة من الآن إلى العالم الآخر المفارق ولكن الصلة قائمة ومتواصلة ومؤثرة والعودة ممكنة بسبيل أو آخر وإلى نفس المكان بنفس الآلية تقريبًا .

فنجدهم يعدون المقابر والأهرامات للدفن ويحرصون على أن يضعوا فيها كل شىء محبب للموتى والسبب ببساطة أن الرحلة مؤقتة وستعود الروح لنفس المكان ولنفس الأشياء التى أحبتها ..

والمفكر الأصيل هو القادر أن يستوعب تلك النظرة المتميزة فى الحضارة وفى الذات المصرية وصلاح جاهين مبدع ومدرك لحقيقة الذات المصرية ، والموالد التى نشاهدها تجسد ما قد أشرنا إليه . فمولد سيدنا الولى الذى مات ودفن فى هذا المكان ما زال بتواصل مع الحياة يرحل ونحتفل بيوم رحيله أو ميلاده لنثبت أن الزمان متواصل بين الآن والسرمدى المتوارى والمفارق عنا . فى نفس المكان احتفال بالحياة وبكل مباهجها ، إن اللحظة الزمانية الآنية ممتلئة ومشبعة بالحياة وإعلان بأن الحياة مستمرة وأن طرفها الآخر هناك . وما بين الهنا والهناك تواصل مستمر بل وإن الهناك الخافى مغتبط وراض للفرح بالحياة ومباهجها . ذكرى الولى الذى مات تتجدد كل عام وتقام كل الاحتفالات ليتواصل الآن أو الزمان الحاضر بالزمان المطلق وهذا هو جوهر الذات المصرية وعيها الكامل بذلك الاتصال والذى ينعدم تقريبا عند حضارات أخرى لا ترى ولا تؤمن بذلك الاتصال ولا بأهمية ذلك الاتصال .. المولد كناية عن ذلك التواصل، فيه نستشعر الزمان النسبى الإنسانى بجانب الزمان المطلق السارى فيه سيدنا الولى .. صلاح جاهين كان مبدعا والتقط تلك اللحظة الخاصة بالذات المصرية جسدها فى الكلمات والصور، ولحنها المبدع سيد مكاوى وبقيت الليلة الكبيرة عملا فنيا فذا نبع من الذات المصرية الأصيلة وهذا هو السر فى خلود ذلك العمل الجميل ..

أولا : المولد ظاهرة اجتماعية هامة

يعد المولد ظاهرة اجتماعية مرتبطة بالنواحي والمعتقدات الدينية ، وبعيدا عن التقييم الإيجابي أو السلبى فإن ما يعنينا هو رصد المولد بوصفه تجمعا اجتماعيا به الكثير من المظاهر وألوان شتى من السلوكيات والتقاليد التى يتسم بها المولد أينما وجد .. وليس الهدف هنا أن تقوم بدراسة تلك الظواهر دراسة تحليلية أو دراسة أكاديمية ، فهذا الأمر ليس من اختصاصنا ، وإنما نريد أن نكون صورة تكاد تكون شاملة لظاهرة المولد حتى نتمكن من معرفة أغلب التفاصيل ، لكى نرى بعد ذلك إلى أى مدى تمكن الفنانان صلاح جاهين وسيد مكاوى من نقل ذلك الموقف

الاجتماعي إلى صورة فنية يفوح منها عبق الواقع ممزوجا بقوة الإبداع القادرة على الجذب والتشويق والإمتاع .

نقول إن المولد طقس شعبى فى المجتمعات البشرية ومنها المصرية ، وفيها يتم الاحتفال بذكرى الميلاد أو الوفاة .. ومن أشهر الموالد فى مصر مثلا .. مولد سيدنا الحسين ، والسيدة زينب ، والسيدة عائشة .. والسيد أحمد البدوى ... إلخ. وتستمر الاحتفالات لعدة أيام وقد تصل لأسبوع أو أكثر ، ويختتم الاحتفال بليلة أخيرة يطلق عليها اسم (الليلة الكبيرة) أو الليلة الختامية .. والغرض الذى يقوم به الاحتفال أى المولد هو تكريم صاحبه أو إحياء ذكراه . وهو فرصة للجمع البشرى أن ينطلق من أسر القيود الملازمة له فى حياته اليومية .

والموالد تحافظ على التراث الشعبى والأدبى والعادات والتقاليد إلى جانب أنها مناسبات للترويح والاستمتاع بوقت الفراغ ، وهى مناسبة للبيع والشراء وازدهار الحركة التجارية فى المدن المقام فيها المولد .

الغناء والموسيقى والألعاب فى المولد

فى الموالد الاهتمام بالغناء والموسيقى ،فنجد الأغنية الشعبية التى تتناول بعض الحكم والمواعظ والحث على القيم مثل الصبر والإيمان بالقضاء والقدر . والمشتركون فى الاحتفال تطربهم الأغانى ويستمتعون بها وينقلب الاستماع والى نوع من الرقص الدينى غير المنظم فنجد أن البعض يهز أعضاء جسمه وتزداد الهزات كلما ارتفع صوت المطرب الشعبى بالموال وترتبط الأغنية بحركات الجسم وحركة الرأس والأقدام والذراعين والتصفيق باليدين والكل يندمج ويؤدى نفس الحركات .

أما الألعاب الشعبية فنجدها تعتمد على أنشطة بسيطة وأدوات قليلة كالشد والسحب والصيد والجرى والقذف والمسك والاختفاء والعاب التوازن .. وفى الموالد نجد الكبار والصغار والأطفال يشتركون فى الألعاب الشعبية المنتشرة فيها مثل الألعاب النارية وألعاب الحظ وألعاب الأطفال كالمراجيح ، كما تنتشر أيضا فى الموالد العاب التحطيب والتى تتم على موسيقى المزمار البلدى ويشترك فيها بعض الحاضرين إما بالمشاهدة أو الاستمتاع أو بالممارسة الفعلية للعبة وترفع النقود لفرقة المزمار وتنتشر هذه اللعبة فى الوجه القبلى والبحرى ، أيضا نجد الأراجوز والرجل الذى يمشى على خشب طويل ليرتفع طوله وتستمتع الأطفال بهذا ، أيضا نجد ألعابًا كالصيد بالبندقية ليوجه البندقية على الهدف وعند إصابة الهدف يفوز بلعبة . وهذه اللعبة يلعبها الأطفال والكبار .

الأزياء الشعبية فى الموالد

أكثر ما يلفت النظر فى الموالد تنوع الأزياء خصوصا الرجال ، فنجد من يرتدى الجبة والقفطان والعمة ومن يرتدى جبة وقفطانًا وطاقية أو جلبابًا ولبدة والقليل من يرتدى الملابس الأفرنجية والبدل والقمصان والبلوفرات . أما القرويات يلبسن الجلاليب السوداء الطويلة ويغطين رؤوسهن بمنديل أو بالطرح السوداء ، وترتدى بعض القرويات خصوصا صغيرات السن الجلاليب الملونة بألوان زاهية ونجد بينهن من يرتدين الفساتين .

وفى كثير من الموالد تستعمل الطراطير الملونة وكذلك بعض البرانيط أو الطواقى الملونة بألوان صارخة يرتديها كثير من الشباب ويشتريها الكبار لأطفالهم تعبيرا عن فرحتهم بالموالد ويقومون بأفعال لا يستطيعون القيام بها فى غير أيام المولد حتى لا يتعرضوا للتوبيخ أو النقد من جانب الآخرين .

الموالد وعملية الختان (الطهارة)

من الممارسات التى تتم فى الموالد عملية الطهارة ، وتنتشر بالموالد والأكشاك الخاصة بالحلاقين الذين يمارسون هذه العملية ودعواتهم بشفاء الأطفال التى تجرى لهم العملية ويقوم كل حلاق بإتمام تلك العملية فى سرعة ودقة متناهية فقد لا تستغرق منه أكثر من دقائق معدودات ، كما يستخدم الكثير منهم الموسيقى الشعبية التى تعتمد على بعض الآلات كالطبلة الكبيرة ، والأدوات النحاسية والمزمار وذلك بهدف إحداث تأثير درامى خاص يغطى على بكاء الأطفال وصراخهم .

لقد أردنا فيما عرضناه أن نقف على بعض المظاهر السائدة في المولد ، وهدفنا أن نكون على دراية ببعض التفاصيل الواقعية للموالد لكى يتنسى لنا بعد ذلك عندما ندخل إلى العمل الفنى أن نستبين بعقل واع ما عبر عند العمل الفنى وهل استطاع العمل الفنى أن يحتوى ما هو واقعى ويتجاوزه أم أنه رصد الواقع أم أنه شوه الواقع أو الظاهرة .. كثيرة هى الأسئلة التى يمكن أن تثار فى الذهن ولذلك فمن الأجدر بنا أن ندخل إلى العمل الفني لكى نستبين ملامحه وخصائصه ومميزاته ..

ثانيا : الليلة الكبيرة عمل فني فريد

يمكن القول بأن (الليلة الكبيرة) بمثابة لوحة غنائية نادرة ، فيها تتجلى عبقرية الكلمة وعبقرية اللحن ، وكل من صلاح جاهين وسيد مكاوي تمكن بموهبته أن يغوص فى الأعماق المصرية للوصول والحصول على الجوهر الأصيل والثمين ، هذا ما استطاع عمله صلاح جاهين بنحته لكلمات تلك اللوحة فهى تعبير حقيقى للعمق المصرى بكل أطيافه ، وروعة الكلمات وقيمتها تحتاج للحن قادر على إبرازها وتجسيدها . ويحتاج لإحساس اختزن الوجدان المصري داخله وهذا غير متوفر إلا عند سيد مكاوى . كلاهما اجتمعا على حب وتقديس وتقدير العمق المصرى الأصيل فكان العمل الجميل والعظيم خالدا بهما ولهما فى التاريخ المصرى والفن المصرى المعاصر ..

واللوحة الغنائية تحتوى على ستة عشر مشهدا :

المشهد الأول : زفة سيدنا الولى ..

لمشهد الثانى : بائع الحمص .

المشهد الثالث : المصوراتى وبائع العجمية باللوز

المشهد الرابع : الأراجوز

المشهد الخامس : لعبة النيشان

المشهد السادس : بائع الطراطير والألعاب

المشهد السابع : بلياتشو السيرك

المشهد الثامن : شجيع السيما

المشهد التاسع : بائع السمك والمبار

المشهد العاشر : أم المطاهر

المشهد الحادى عشر : القهوة

المشهد الثانى عشر : لعبة زقة التارة .

المشهد الثامن عشر : الراقصة الشعبية

المشهد الرابع عشر : البلديات فى حلقة الذكر

المشهد الخامس عشر : بنت تايهة

المشهد السادس عشر : الأذان ..

إن اللوحة الغنائية التى أبدعها نحتا لفظيا صلاح جاهين وحركها رقصا وتطريبا سيد مكاوى نجدها تحتوى كل شىء بتفضيل رائع معجز ، فى الموالد الناس من كل مكان .. (الليلة الكبيرة يا عمى والعالم كتيرة ماليين الشوادر يابا م الريف والبنادر .. دول فلاحين ودول صعايدة ودول م القناة ودول رشايدة) .. ثم نجد الأراجوز والعمدة الساذج وحفلة الطهور وفى تلك المناسبة تشعل أم المطاهر سبع شمعات لسيدنا الولى ، ثم نجد بائعى الحمص والطعمية والعجمية والسمك

والفشة والممبار وبياع الطراطير والشخاليل .. إلخ والسيرك والغزية ثم الذكر ثم القهوة والمشاريب .. لوحة رائعة المحتوى .. وفى كل ذلك لا ينسى الشحاتين والنشالين .. ففى الموالد كل شيء موجود وعليك أن تكون متيقظا ومنتبها (فتح عينك تاكل ملبن) .. إن صلاح جاهين فى لوحته الغنائية يركز على ما هو إيجابى لكن فى نفس الوقت يوجد ما هو سلبى أيضا . كل له وجود وله صورة فى جملة نغمية جميلة ورشيقة (اسعى اسعى اسعى خدلك صورة ? (9 * 6وربما نتساءل لماذا أتى جاهين بما هو سلبى فى لوحته الغنائية !؟ والإجابة لكى تكتمل الصورة كما فى واقعها الملموس ، وهنا نجد التآلف والتلاقى بين الأضداد ، وإذا كنا فى أرض الواقع المعاش نستهجن ونرفض ونمتعض مما هو سلبى إلا أننا فى الفن تجدنا نتقبل ذلك السلبى لأنه يضفى معنى على المعنى وهنا نتذكر ما نكرره دوما من أن الفن قادر على أن يؤلف المتضادات داخل العمل ، وفى ذلك التآلف إبراز لأبعاد جمالية أكثر .

ثالثا: سيد مكاوى وعبقرية اللحن فى الليلة الكبيرة

الموسيقار سيد مكاوى من أسرة شعبية بسيطة فى حى عابدين بالقاهرة ، وفى عام 1969 اجتذب المسرح الغنائى سيد مكاوى فاشترك فى أوبريت القاهرة فى ألف عام والذى قدم على مسرح البالون من خلال الفرقة الغنائية الاستعراضية ، وقدم العديد من الأعمال المسرحية أشهرها أوبريت (الليلة الكبيرة) والتى سبق تقديمها فى نهاية الخمسينيات للإذاعة كصورة غنائية وقد حقق هذا الأوبريت نجاحا غير مسبوق مازال مدويا حتى الآن .

التحليل الفني للحن سيد مكاوي في الليلة الكبيرة

استخدم الجمل الموسيقية المستلهمة من الموسيقى المصرية فهو يستخدم الإيقاعات والضروب التى تستخدم فى مصاحبة الغناء والموسيقى الشعبية كالإيقاع الملفوف الذى يستخدم فى أفراح الريف أيضا هو يقوم بالتنويع المقامى والذى يعبر عن الجو النفسى لكل موقف درامى .

أيضا نجده استخدم الغناء (الريستاتيفى) والذى يقصد به الأداء المسرحي أو الإلغاء الغنائى على ضروب إيقاعه لتقديم نموذج للغناء المسرحى أسوة بالمسرح الغنائي عند سيد درويش .

لقد رصد صلاح جاهين المظاهر المختلفة للعادات والطقوس الاجتماعية والدينية لقد رصدها ووصفها بشكل مكثف فى صورته الغنائية وهنا جاء دور الملحن سيد مكاوي والذى يمتاز أسلوبه فى التلحين بالحس الفنى الشعبى بشكل موفق ورائع وحاوٍ مبررا للكلمات من خلال الألحان .

وعندما سئل سيد مكاوى عن كيفية وطريقة أسلوبه المميز فى تلحين هذا الأوبريت فقال : إنه كان خلاصة تجربته من خلال حضوره للموالد الشعبية في فترة صباه وشبابه .

ما يمكن قوله انه لحن مغرق فى المحلية وتظهر فيه الشخصية المصرية بشكل بارز ومنحوت .

لقد استخدم سيد مكاوى فى المقدمة الموسيقية مقام البياتى . وهو مقام مصرى يستخدم دائما فى الألحان الشعبية المصرية سواء فى صعيد مصر أو قراها .

الليلة الكبيرة لصلاح جاهين وسيد مكاوى تمكن كلاهما من تحويلها من صورة غنائية إلى واقع ملموس عن طريق الكلمة واللحن ..

فى بداية الأوبريت بدأت مجموعة من البنات يرددن الكلمات لوصف الصورة. واختيار البنات لغناء لحن البداية وهو فى مقام البياتى يعطى

الدفء والعذوبة .. ثم يدخل بقفزة لحنية لبائع متجول بائع الحمص وقد استخدم سيد مكاوى هنا أسلوب (استكانو) وهذا ليبرهن على عدم معرفته لأى ألوان من الموسيقى ونجد فى كلامه وطريقة نطقه للكلام أسلوب (مونوتونى) وهى الركوز على درجة واحدة فى أى نطق لأى كلام (حمص .. حمص .. حمص .. ع النار يرقص) أما فى بائع الطراطير فنجده يستخدم نغمات مطوله أى أسلوب (ليجاتو) ليبرهن على شكل ومضمون الطراطير وفى الإعلان عن السيرك نجده يستخدم نفس المقام . ثم دخول الأطفال ليرددوا على المعلن فى جملة (هيه هيه) وهى توحى بالبهجة المفرطة وبعد ذلك يرجع مسرعا باللحن إلى الزار والمولد عند المقام الطاهر يقول (الله حى الله حى) وذلك بمقام الراست ثم ينبعث النور على المنشد الذى يروى رؤيته للمقام وصاحبه ووصفه بالملاك الطاهر ويحزم حوله الحمام كأنه يسبح فى ملكوت الله وبعد ذلك يدخل بايقاع (الفوكس) وكسر الزمن بعد الوقوف فيقوم لاعب النشان فى مقام مختلف وهو مقام (النهاوند) وذلك للتنويع اللحنى وهو مقام يميل إلى الغرب لعدم وجود (السيكاه) فيه واستخدامه لضرب الفوكس هذا لسرعة أداء لاعب البخت فى الواقع وبعد ذلك يعود إلى (الراست) مرة أخرى للدخول فى المولد ومراسمه.

ونلاحظ أن سيد مكاوى ينتقل إلى إيقاع مقسوم سريع جدا فى كلمات (الليلة الكبيرة يا عمى والعالم كتيرة) وتعتبر هذه الفقرة هى مرد للرجوع أو الوقف للدخول فى قصة أخرى وذلك بليونة ويسر ودخل إلى إيقاع (ملفوف) بكلمات (اسعى اسعى) فى مقام الراست وأبرز صوت المصور ثم انتقل إلى مقام (النهاوند) مع كلمات المدرب فى السيرك وذلك فى سلاسة من دون نفور وهو اختار هذا المقام نظرا إلى الواقع فنجد أن الموسيقى المصاحبة للسيرك فى الواقع الخارجى هى موسيقى غربية ليس بها (سيكاه) واستخدم بها آلات النفخ وأكثرها البرصات والترجت فأخذ منه سيد مكاوى اللجوء إلى إحدى المقامات المصرية التى لا يوجد فيها السيكاه مثل النهاوند وأدخل الترومبيت فى المكان المناسب كرد على كلمات المدرب وهنا كان الأداء الغنائى فالفقرة هنا أداء حر(أم المطاهر) التى كتبها صلاح جاهين نجد فيها الألوان بكثرة مثل الأبيض ورش الملح كعادات وتقاليد وأضاءه الشموع وقد استخدم جاهين لحظة الوثبة أو اللحظة الانتقالية فقد نقل الطفل الرضيع إلى عريس يزف زفافه هنا نجد سيد مكاوى يستخدم مقام الهزام وكان الأداء الغنائى (ليجاتو) ممتعًا ممتلئًا بالعرب والسيك وأيضا مبهج فهو اختار مجموعة من النوت فى طبقات عالية تملؤها الزخارف فى الإيقاع (الزفة) وأيضا أضاف الزغاريد فى هذا الجزء وهو لون من ألوان الفرحة وأدخل عنصر الأطفال كمرد ليبرهن أنه أوبريت للمسرح .

مع ظهور القهوة والمعلم والقهوجى : اختار سيد مكاوى مع صلاح جاهين أغنية (يا غزال يا غزال) فهى بسيطة ومبهجة ويمكن الانسجام معها وغنائها ببساطة .. وبعد ديالوج طويل ما بين الزبائن والقهوجى والأداء هنا حر دخل الايقاع مرة أخرى مقسومًا سريعًا جدا ومعه ألوان صارخة من الوضوح والضحكات وهى توحى بالانبهار ثم تدخل الغازية .. وهنا اختار سيد مكاوى مقام (السيكاه) وذلك لعدة أغراض أولا إبراز صوت المؤدية وهو فى ذلك مطابق لما يحدث فى واقع المولد وأيضا لقدرة حركة الغزية على نوت المقام لإبراز ما لديها من خفة دم ودلع وتمايل وتمخطر وطرب للأذن ..

صلاح جاهين وسيد مكاوى لكل منهما

جاذبيته وسحره والتقاؤهما معا فى الليلة الكبيرة أتاح الفرصة (لكلا الطرفين أن يتوهج بعبقريته ولذلك تألق العمل الفنى المشترك بينهما ومازال يجود بسحره وجمالياته التى تستبين كلما ازددنا فهما وتمعنا الفحص والإدراك . وفى الليلة الكبيرة نقول إذا كان صلاح جاهين هو فنان الكلمة فإن سيد مكاوى فنان اللحن .. هو ليس مجرد ملحن يلحن الكلمات إنه يعلو على ذلك كثيرا هو ملحن مفكر وكما يقول خيرى شلبى عن سيد مكاوى إنه يعلو درجات كبيرة جدا فوق درجة الملحن ، لأنه ملحن مفكر ، والمفكر ليس بالضرورة ذلك الذى يؤلف الموسيقى السيمفونية أو يكتب فى نظرياتها ، إنما هو ذو النظرة الشاملة الملمة إلماما دقيقا بكافة التفاصيل الدقيقة . واللحن عنده ليس مجرد لحن نغمى إنما بناء مركب يهدف (التعبير) عن وجهة نظر معينة رغم تلقائيته الشديدة . (الليلة الكبيرة) خير مثال على سعة أفق الفنان وشمول نظرته ، فهو فى هذه الصورة الغنائية العبقرية لم يقدم لحنا واحدا ، بل لم يقدم مجرد مجموعة من الألحان المتنوعة التي يختلف كل لحن منها عن الآخر اختلافات لحنية كثيرة ، إنما قدم لنا مجموعة (بيئات) غنائية متفردة كل لحن يمثل بيئة فنية واجتماعية كاملة ، وكل هذه البيئات الغنائية تنصهر فى شكل غنائى واحد هو شكل المولد ، وإنها لسلاسة عظيمة أن تتنقل الأذن -دون اصطكاك -من بيئة الانتشار والفلاحين (ليلتنا أنس وجلجلة) إلى بيئة مغنى الطهور ، إلى بيئة مغنى باعة الحمص إلى الباعة الجائلين إلى آخره، وصحيح أن ريشة سيد مكاوى هى التى (مثلت) هذه الرتوش أى صنعت لها تمثالا بأزميل حاد مبصر ودقيق حتى لتستطيع صورته اللحنية تلك أن تكون عنوانا على الشخصية المصرية . (خيرى شلبى: صحبة العشاق -رواد الكلمة والنغم، مكتبة الأسرة سنة ١٩٩٦، ص١٦٦-١٦٧.

رابعا : جماليات الليلة الكبيرة

يمكن القول إن في الإنسان درجة من درجات (النزوع الجمالى) .. وهى نزعة فطرية إلى حد كبير يمكن تنميتها وتقويتها عبر الحياة والتربية .. والسبب في القول بأن تلك النزعة فطرية هو أننا نلاحظ أن الإنسان مهما كان بدائيا أو جاهلا نجده ينزع إلى ما هو جميل بشكل أو بآخر .. ولنقرب المسألة نقول .. إننا نلاحظ أن الناس الذين يقطنون مناطق غاية في السوء والقذارة إذا سألتهم تجدهم ينفرون من واقعهم آملين فى تغيير واقعهم الملىء بكل ما هو قذر وسيىء ، فإذا نقلوا إلى ما هو أفضل نجدهم يشعرون بالراحة والسعادة ويتغير سلوكهم بدرجة أو بأخرى مع تغير الوضع الذي وجدوا فيه .

وفى الأعمال الفنية الجيدة يلتقط الإنسان بحاسته الفطرية النواحى الجمالية أو الملامح الجمالية فيه ، ربما لا يحسن التعبير عن تلك الملامح ولكنه يستشعرها ويدركها بحس داخلى وفى التحفة الفنية (الليلة الكبيرة) نحاول أن نلتقط ونستنبط ونبرز أهم ملامحها الجمالية لكى تكون هاديا لمن يتعجب لذلك السر الغريب في جمال ذلك العمل .. عندما نقف على بعض تلك الملامح، فإن ذلك يؤدى بالمتلقى إلى إدراك سر جمال ذلك العمل وسر جاذبيته وتألقه رغم مرور الزمن .

١- قدرتها على قهر الملل

في أى عمل فنى سواء كان مكتوبا أو مسموعا أو مرئيا ، لابد أن يكون قادرا على جذب المتلقى ، وكثيرا ما يقع المبدع فى منطقة الرخاوة والإبكاء ، وهنا يدخل المتلقى حتما إلى الملل من العمل ولو للحظات . والمبدع الجيد هو الواعى بتلك اللحظة التى يمكن أن يسقط فيها ولذلك يحرص أن يجىء عمله الفني به قدر عالٍ من التآزر

والتماسك متحاشيا بكل السبل كل ما يؤدى للرتابة .

والليلة الكبيرة تمكن فيها كل من صلاح جاهين بكلماته ورسمه الجيد لصورته وسيد مكاوى بلحنه النافذ للوجدان بلا استئذان أن يبتعدا عن منطقة الرخاوة وجاء العمل متماسكا ومتآزرا بشكل رائع يقول طارق هاشم فى (القاهرة 2008 / 7 / 22ص 15) (إن الصورة تجمع عالما متكاملا بمفرداته المتعددة ، ولا تقال كلمة (مولد) إلا فيما يخص (الكليات) ، وقد تشعر أنك أمام فيلم طويل دون أى شعور بملل ما . وذلك يرجع لكون الصورة شاملة والعالم يتسع) ويلاحظ أن الصورة مليئة بالتفاصيل ، وتلك التفاصيل غالبا ما تؤدى للشعور بالملل والرتابة ولكن التفاصيل فى تلك الصورة تأتى دوما بالجديد والمبهر والمحرك للمشاعر والأحاسيس .

٢- قدرتها على جذب الانتباه

فى العمل الفني الجيد نجد (جذب الانتباه) ملمحًا أساسًا فيه

من أهم القيم الجمالية فى الليلة الكبيرة قدرتها على جذب الانتباه فهى تجذبك سواء عن طريق الكلمات أو الموسيقى لقد تآزرت الكلمات العبقرية مع الإبداع الموسيقى فحدث للذات أو الرائى أو المستمع درجة من الجذب للرؤية وللسمع ثم يتدخل الانتباه لإدراك الحدث وفهمه وتقييمه يقول إبراهيم فتحى فى القاهرة(١٧/ ١٠/٢٠٠٦ ص٧)

(إن الليلة تأتى على قمة أشعار العامية (أو الفصحى) المصرية فى إبداع جماليات خاصة تنتمى إلى تقاليد الأداء اللغوى الشعبى وتختلف عن مفاهيم الجماليات المدرسية المتحجرة ذات الطابع الفردى المعزول .. تراكيب لغوية تغرى بالانتباه والترديد من جانب المتلقين وهذه التراكيب متفرعة عن أمثالها الحية على الألسنة التى تصاحب عروض وألعاب السوق ومشاهدة الاحتفالات بالمناسبات الاجتماعية والعائلية " الحلقات حول الحاوى ولاعب الورق والأراجوز وصندوق الدنيا وكذلك شعائر الميلاد والسبوع والطهور والزفاف " . وتلك الصيغ الكلامية تنطوى فى الوقت نفسه على محاكاة هزلية تسخر ضاحكة من أمثالها فى مناسبات علية القوم اى من الصيغ اللغوية الرسمية ذات الجدية المتكلفة وقوالبها) .

ويمكننا القول إن سبب تفوق الليلة وبقاء سحرها للآن يكمن فى أن كلماتها بسيطة يستخدمها الناس فى الحياة اليومية المعاشة ، هى كلمات شديدة البساطة ولكن لم ينتبه إليها احد إلا عندما استخدمها صلاح جاهين فانتبه إليها الناس وعرفوا جمالها وقيمتها وروعتها إلى جانب سحر الموسيقى من سيد مكاوى والذى سنتناوله فى حينه.

من أهم ما يلفت الانتباه ويجذبه هو السمة الأساسية فى المولد وهى (الزحام الإيجابي) .. فالزحام عامة مكروه لأنه يضيع الذات ويطبخها فى الجمع أو الخضم وكثيرا ما وجدنا الوجوديين يقولون الآخرون هم الجحيم .. والزحام ضجة ودوار وضياع ولذلك فهو أمر غير مرغوب فيه ولكن فى المولد وفى الصورة الغنائية كتشف الجانب الآخر للزحام ، ويتحول ما هو مكروه ومنبوذ إلى شيء محبوب وجالب للسرور والمتعة .. إنها لحظة لخلق هوية جمعية وهى لحظة يستبيح فيها الفرد لذاته أن تنصهر فى المجموع ليصبح مجرد عضو كائن جمعى .. ويلتقط إبراهيم فتحى فتحى تلك اللحظة قائلا (.. وفى زحام الليلة الكبيرة يتوه الفرد والطفل عن هويته الجزئية الخاصة أحيانًا ، وينصهر فى هوية أكبر تتألف فى أجساد أخرى تنتمى إلى طبقات أخرى وأعمار أخرى . ولهذه الهوية سلوك يختلف عن سلوك كل

فرد على حدة ويردد الناس معا ويضحكون معا ويشعرون بعضويتهم الجسدية فى كل شعبى موحد يواصل حركته ويضحك مما يثير الرعب أو الفزع) .. في الزحام الجمعى الايجابي يتخفف الفرد من ذاته الخاصة عن رضى كامل ليدخل إلى الخضم بكل إرادته ليشعر بالمتعة والسعادة وهذا هو ما يجذب الانتباه في الموالد ..

٣- الإعلاء من قيمة الضحك

ما يمكن أن نلمسه بوضوح فى ذلك العمل البديع هو قدرته على الإعلاء من قيمة الضحك المستطعم خلافا للضحك المستظهر .. إن الليلة الكبيرة عمل فنى كوميدى راق بكل المقاييس .

لقد قام صلاح جاهين بتصفيته من كل شوائب الواقع ليعرضه فى شكل نقى جاذب تتوافر فيه كل مقومات السخرية الجميلة .. (يقول زكريا إبراهيم فى كتابه سيكولوجية الفكاهة والضحك ص ٢٢٣) والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى فن الكوميديا لتبين لنا أن الوظيفة الرئيسية التى يقوم بها هذا الفن إنما هى تكوين عمل فنى أو خلق عالم اصطناعى لا يكون فيه أى موضع لعامل (القلق) أو الحصر النفسى الذى هو فى العادة منبث فى صميم عالم التجربة اليومية . ومعنى هذا بعبارة أخرى -أن مهمة المؤلف الكوميدى إنما تنحصر فى بناء عالم (تكفى رؤيته لتبرير قلقنا ومخاوفنا وهمومنا) .

ويعلق إبراهيم فتحى بقوله : ونحن لا نستجيب بالضحك لما يحدث فى الليلة الكبيرة استجابتنا لمحاكاة ساخرة تنتقد جوانب أو مواقف سلبية بل نشعر أننا نضحك ضحكا موجها إلى العالم بأكمله ، ونرى العالم كله فى وجهه المرح نضحك مما يستحق الاستنكار لا بطريقة رد فعل فردى فى مواجهة حدث كوميدى ، بل على نحو يدفعنا إلى أن نربط كل فكاهة مفردة بتخيل عالم كامل يضحك ، عالم حافل بمرح وبهجة وتهلل وروح شعبية مرحة .

وكل هذه الدراما الضاحكة تدور فوق وحول المقبرة ، مات الولى وبقيت بركته ، ويحيط الضحك بالموت والقداسة ويحيلهما إلى عناصر من حياة متجددة ويفقدهما جزئيا ما يحيط بهما من غرابة حافلة بالرعب والمهابة فالأولاد بالختان يتم إعدادهم للنضوج ، والعريس الصغير يسمح له بالوقوف على عتبة الخصوبة الجنسية وأمه في المقام الطاهر تشعل شموعا سبعا وهذا سابع غلام يزف إلى النمو والنضج تحت الضريح في ذكرى المولد هنا ترحيب بالختان بوصفه صورة للتغير والتجدد والنمو .

٤- الشعور بالتألق فى التلقى

من جماليات الليلة الكبيرة قدرتها على إحداثها ما يمكن تسميته بلحظة الشعور بالتألق فى التلقى وفى هذا العمل يشعر المتلقى بتألق فى مستقبلاته سواء السمعية أو البصرية والعقلية والذوقية ..

وهذا العمل تمكن من استثارة حاسة البصر والسمع فهناك جذب كامل من قبل البصر والسمع أى أن الحواس بكامل قوتها تتجه للعرض، فى نفس الوقت يعمل العقل لكى يقوم الإدراك والتذوق بعملهما تجاه ما يعرض .. إن العمل يحفز الحواس وكذلك العقل وهذا يعنى تكاملية العمل الفنى ..

عمل يحتوى على الكثير من الجزئيات لكن لا يمكن أن يؤدى للتشتت والهروب ، الجزئيات الكثيرة حاوية لمثيراتها البصرية والسمعية والإدراكية وفى كل استقبال شعور باللذة والاستمتاع فإذا ما انتهى العرض شعرت الذات المتلقية بنشوة تسرى داخلها ..

يعلن طارق هاشم عن تلك الجزئيات وكيف تمكن صلاح أن يجمعها فى ذلك العمل . (اسم الليلة الكبيرة يعمل وحده كدال على اتساع المشهد

وقوته البصرية ، ففى الصورة يمكنك ان تلمح الجميع ، كل فى مكانه دون حزف ، فالجمل مكثفة والحركات مركبة وفى مقطع واحد يمكنك أن تلمح جميع المجاميع والتشكيلات التى تساهم فى إبراز الصورة .. ويخلص جاهين فى رسم شخصياته التى تجسد هذا العالم الشعبى المختلط فيظهر فى الكادر شخصية المصوراتى الذى لا يخلو أى مشهد بهذا الحجم وهذه الصيغة منها (اسعى اسعى اسعى / خدلك صورة (9 * 6 ?ففى الوقت الذى يدعو فيه (عجوز) إلى جذب الناس ، يستغل المصور جملته فيقوم بالتقفية المتابعة له (خدلك صورة 9 *6ويدير العجوز هذا الجزء من المشهد (اسعى اسعى اسعى) فيلتقط نموذج آخر جملته (القهوجى) (ياسى عجورة .. النار خسعة) ، وتتحول الكاميرا إلى (فلاح) يشير إلى القادمين فيعرضهم ناس من بلدنا هناك أهم روح يا إبراهيم انده لهم) . وتمثل الحركة هنا حالة العناصر التي أشار إليها الشاعر (يتعارفون) (سلامات سلامات ع البلديات) ، وبحضورهم يرقص (الفلاح) (دى الحضرة والذكر انجلى / ياللابنا نذكريا وله) .. ومن تلك الحالة الإنشادية يخرج بنا الشاعر إلى عالم جد جميل وعجيب وساحر ، ذلك العالم الذى يتحرك فيه كل شئ (السيرك) عالم الغرائب المثيرة والطرائف المذهلة) ..

ما يمكن قوله إن هذا العمل لا يمكن العين أو الأذن أو حتى العقل من الشرود أو الابتعاد عن المشاهدة إنه عمل فنى توافرت فيه كل عوامل القيود التى تقيد المشاهد لكى يرى ويسمع ويستمتع وهذا دليل على عبقرية صلاح جاهين وسيد مكاوى ..

٥- استحضار الغياب

ترجع القدرة الجمالية لليلة الكبيرة فى قدرتها على استحضار كل المؤثرات سواء السمعية أو البصرية والذوقية واللمسية ...) كل تلك المؤثرات أو اللحظات يتم تجميعها عند مشاهدة العمل الفنى .

وهذا الاستحضار لحيثيات المولد إلى جانب الإضافات الإبداعية كل ذلك يؤدى لشعور الذات بالمتعة والسعادة والنشوة تجاه العمل . لأن العمل الفنى يتيح للرائي أن يرى الواقع من على مسافة تجعله يتعقل ويستوعب الأشياء مما يجعله يقف على كل ما هو إيجابي وسلبي ، وتلك الرؤية ربما تجعله يرى التلاحم والتآزر الحادث بين الجميل والقبيح أو الإيجابى والسلبى وهذا التلاقى المتعارض يصبح تلاقيًا متآلفًا هنا تحدث حالة من التذوق الجمالى للعمل الفنى ..

ما يمكن قوله إنه بمجرد تلقى ذلك العمل (الليلة الكبيرة) نكتشف قدرته الاستثارية للحواس المختلفة لاستحضار الواقع الفعلى لذلك العمل .. وهذا الاستحضار للواقع الملموس الذى يمثله العمل الفنى هو الذى يتيح للعقل وللحاسة الجمالية الداخلية فى الإنسان أن تقف على مرتكزات اللحظات الجمالية والمبدعة والمتألقة فى العمل الفنى .. إن ذلك الجدل الحادث بين العمل الفنى المرئى والاستحضار الذهنى لموتيفات الواقع هو الذى يثرى التذوق الجمالى ويبلور أهم النقاط الإبداعية فى العمل .

٦- إعلاؤها من درجة التذوق والرؤية

الليلة الكبيرة هى ثمرة استطعام الشعبى فى البيئة المصرية ، إنها درجة عالية من التذوق والتلذذ بالبساطة والأصالة الشعبية المصرية . صلاح جاهين كان متذوقا بارعا فى اللغة الشعبية المصرية ، لغة الكدح اليومى سواء فى الفرح أو الحزن .. وكذلك سيد مكاوى ترقرق وجدانه الموسيقى على نغمات وألحان وموسيقى الموالد والأفراح .

إن متعة الفن تكمن فى قدرته أن يرينا المرئى،

فنرى فيه ما لم نكن نراه ، وهذا ما فعله صلاح جاهين وسيد مكاوى فى الليلة الكبيرة فكلنا نرى الموالد ونسير فى المناطق الشعبية ربما ننجذب للحظة ويستهوينا منظر ما أو أمر معين ولكن أن يكتب فى عمل فنى ونقف أمامه مندهشين متسائلين كيف يتسنى لنا أن نرى ذلك فيما رأيناه إنها عبقرية الفنان المبدع .

فى الواقع قد ترى الأشياء بدرجة من الاستهجان والرفض والتعجب من أفعال البشر ، وقد تندهش مما يفعله الناس فى الموالد ، وقد ترفضها مبررا ذلك بألف مبرر ، ولكن عندما ننتقل إلى العمل الفنى نجد أن ذلك المستهجن والمرفوض له وقع آخر وجمال خاص وأهمية لم تكن واضحة فى الواقع المعاش ، هنا نكتشف أن العمل الفنى له مبرراته وآلياته التى تجعل الواقع المرفوض يرتفع لدرجة الإبهار والى رؤية جمالية تجعل الذات تعيد النظر والتقييم والفهم ، وهنا نقول إنه فى الفن يتسع الإدراك والأفق متجاوزا ضيق الأفق والجهل السائد فى أرض الواقع وتكمن جماليات الليلة الكبيرة فى قدرتها على استرجاع الواقع أو الظاهرة لأجل فهمها وإدراك مفاهيمها .. مما تفعله الليلة الكبيرة هو قدرتها على فهم الواقع بشكل جيد من خلال العرض الفنى لها . فالفن هنا يعيد صياغة إدراك الواقع بشكل جديد .

إن الفن هو القادر أن يجعلنا نرى الواقع الملموس بشكل أفضل مما هو عليه ، أيضا الفن قادر على أن يعطى تبريرا لما هو قائم ولما يحدث ، وغالبا ما يغيب الإدراك الصحيح فى اللحظة الملامسة أو المحايثة للواقع الفعلى ، والفن هو القادر أن يوجد التبرير ويحدث التجاوز ..

ما يمكن أن نجمله في أوبريت الليلة الكبيرة لصلاح وسيد أنهما تمكنا كل بأدواته من تأكيد وتأصيل وتخليد الهوية الحقيقية للمجتمع المصرى فى أدق حالته البسيطة ، البعيدة عن الطبقية والأيديولوجية والحداثة وغيرها .. هى تعبير صادق عن طبيعة الإنسان المصري فى لحظة هامة من لحظات حياته .. لحظة المولد والتبرك بالأولياء . فى تلك اللحظة لا نلمس أى فرق بين الغنى والفقير ، المسيحى أو المسلم ، المتعلم أو الجاهل .. لحظة خاصة يلتقطها جاهين ليعبر عنها بالكلمات الأصلية فى البيئة المصرية لتأتى ألحان سيد مكاوى لتعطيها العبق الساحر والشامل إنها الرائحة المنبعثة من الاحتفالات فى الموالد .. ناس يلتحمون ويفرحون ويتواصلون .. الحياة بتفاصيلها الصغار والكبار والرجال والنساء ، فى الموالد تجد كل ما تريد ، تجد اللهو واللعب والمجون ، والذكر والدعاء والتبرك ، تجتمع المتناقضات والمتضادات والكل سعيد بما هو فيه .. الليلة الكبيرة سيدنا الولى .. ليلة مباركة .. ألوان وأصوات وحركات ، متعة مستمرة وجمال يتدفق مع الزمان ..

٧- متعة الشعور بالسعادة

يلاحظ أن اللقاء الاتصالى بين المتلقى والعمل الفنى يحدث درجة من درجات الشعور الجمالى ، وهذا الشعور يدفع المتلقى لبلوغ المتعة والسعادة فى لحظة من اللحظات التى تواجه وجدانه وتتفاعل معه ، والشعور الجمالى والمتعة نتيجة حتميات معينة فى العمل منها السمعية والبصرية والذوقية واللمسية والشمية .. إلخ. كل ذلك يتداخل ويتآزر بحيث يحرك الوجدان دون أى نفور أو اشمئزاز ، بمعنى آخر أن كل الحتميات المتلقاة من العمل الفنى تساعد العين والأذن والأنف واللسان والجلد على القيام بأفعالها فى الامتداد الكلى .. وعمل الحواس باختلافاتها فى إطار الامتداد الكلى والمطلق بلا عوائق أو قيود يؤدى لحالة من الشعور بالراحة وشعور بالمتعة وفقا لدرجة الانسجام الحادثة بين الحتميات

الحسية المتلقاة . إن العمل الفنى يحرك الذات داخليا أو ينشطها أو يزيد من حيوية الذات نتيجة تلقيها هذا العمل أو غيره ، وتعد تلك السمة احد المعايير الهامة لتقييم العمل الفنى جماليا ..

وفى كتاب (سيكولوجية السعادة) يشير أرجايل إلى دور الموسيقى والغناء فى إحداث السعادة داخل الذات (يمكن للموسيقى أن تحدث العديد من الانفعالات الإيجابية المتنوعة ، ويتضمن هذا السرور والإثارة والشعور العميق بالرضا . وبعض خصائص الموسيقى المتعلقة بالانفعال معروفة ، مثال ذلك أن السرور يتماشى مع معدل وإيقاع أسرع وانسياب فى النغم . وعندما يصاحبها غناء تزداد أهمية خصائص الصوت الذى يعبر عن الانفعال ..) والليلة الكبيرة موسيقى وغناء وحركة فيها كثير من الجذب والانتباه وكثير من السرور والرضا وشعور عام بسعادة تلف الذات المتلقية لهذا العمل الجميل ..

مايكل أرجايل : سيكولوجية السعادة ، ترجمة د. فيصل عبد القادر ، عالم المعرفة ، الكويت العدد ١٧٥ سنة ١٩٩٣ ص ١٧٦.

خامسا : الليلة الكبيرة متعة وتثقيف للطفل

ما يجب ملاحظته بدقة شديدة أن أوبريت الليلة الكبيرة عمل فنى مسرحى ، استخدم فيه فن العرائس المتحركة .. وهو عمل وجه بالأساس للأطفال ولكن فى نفس الوقت للكبار .. وما يوجه للأطفال لابد أن يتوفر فيه عناصر أساسية كى يتمكن من التأثير فى عقلية ونفسية الطفل وفى نفس الوقت فلابد أن يجد الكبار ما يجعلهم يقبلوا على ذلك العمل .. معنى ذلك أننا إزاء مستويين فى الإدراك الفنى .. الإدراك عند الأطفال والإدراك عند الكبار .. وإذا تمكن العمل أن يؤثر فى الصغار والكبار نقول عنه عمل خالد لأنه تمكن من إيجاد المعادلة الصعبة؛ مخاطبة العقول الغضة والعقول الناضجة فى آن واحد ..

١- أول ما يمكن أن نقف أمامه وقد تناولناه هو عنصر (التشويق) .. فهذا العنصر هام فى العمل المسرحى سواء قدم للكبار أو الصغار .. والليلة الكبيرة فيها الكثير من التشويق القادر على إبهار الطفل ومن ثم يحث قدراته الذهنية على التفاعل والتعامل مع العمل .. وهذا التشويق قادر على تحفيز وشد الانتباه عند الطفل، أيضا هو الذى يقيم درجة عالية من التفاعل المعرفى والجمالى والمؤدى إلى استمتاع الطفل بالعمل ..

فى المقابل إن عنصر التشويق المتوفر فى العمل هو الذى يؤدى لإبهار الكبار ويجعلهم فى حالة الجذب الكامل والعقل الواعى للعمل .. إن عقل الكبار يحلق بإدراكه وفهمه لإدراك وفهم الجزيئات الداخلة فى العمل .. ربما ينشد الطفل لما هو ماثل ويدرك ويفهم ما يقدم فى اللحظة الماثلة أمامه على المسرح .. وهنا تحدث له درجة الاستمتاع بينما الكبار يحدث ذلك الجذب ولكن يفارق أو يحلق لعالم أكبر من حدود اللحظة الماثلة أمامه ..

٢- إن المبدع المسرحي الذى يقدم أعماله للأطفال يضع فى اعتباره قدرة العمل على التفاعل والتواصل مع الطفل .. وفى اللحظة التى يختفى فيها التواصل والتجاذب أو تهبط حيوية العمل يسقط العمل الفنى حيث يهرب الطفل بعيدا عن العمل . والتجاوب والتواصل والتجاذب يتم نتيجة تفاعل الحواس على اختلافها مع العمل الفنى ، التفاعل مع العمل الفنى يقوم بإحداث متعة جمالية فالحواس تنشط وترتبط بكل ما له صلة فنية وجمالية فى العرض من أشكال وعناصر ومؤثرات يظهرها القائمون بالعمل: الممثل ، الإثارة ، الديكور ، المكياج ، الموسيقى ، الرقص ، الغناء ، الصوت ، الملابس ، الحركة ، ... إلخ. هنا نقول إن العمل يحدث متعة جمالية

بصرية وسمعية وحسية وكل ذلك يؤدى لتنشيط عمليات التذوق الفنى .. وتربية الحاسة الجمالية عند الأطفال ..

٣- من الملامح الهامة التى ينبغى الالتفات إليها والتركيز عليها هى قدرة العمل المسرحى على توسيع وتحريك القدرة التخيلية عند الطفل .. فالخيال قدرة يمكن تنميتها عند الأطفال وهى قدرة تساعد على الإبداع والابتكار . وكلما تمكن العمل الفنى المسرحى من بناء تصورات جدلية تتنقل من الخيال إلى الواقع ومن الواقع إلى الخيال كلما حدث ذلك أوجد فى داخل الطفل متعة خاصة وفائقة داخله ، وتثير فى داخله طاقة هائلة من الدهشة وكل ذلك يجعل العمل أكثر جمالا لقدرته على الدمج بين المتلقى والعمل .

٤- من جماليات العمل المسرحى للطفل قدرته على إحداث المتعة والسرور وهذا يتم عن طريق الأدوات المستخدمة فمثلا استخدام أدوات يحبها أو ألعاب يحبها الطفل مثل البلون ، والزمامير والشخاليل والعجل والعرائس ... إلخ. أيضا استخدام المواقف الكوميدية التى تتخلل العمل أيضا المواقف الساخرة والحكايات الطريفة .. وفى اعتقادنا أن صلاح جاهين مثلا فى الليلة الكبيرة كان على وعى ودراية وفهم رائع لتلك النقاط وقد وظفها بشكل مبهر مما كان سببا فى نجاح وخلود الأوبريت .

٥- إن أوبريت الليلة الكبيرة يعد عملا مسرحيا فذا بكل المقاييس .. ففى هذا العمل نلاحظ أن عناصر التكوين تمكنت من إحداث التأثير الجمالى المطلوب نجد مثلا عناصر التكوين ، التتابع ، التوازن كل تلك العناصر تضافرت بشكل بارع لإيصال الهدف المنشود من العمل الفنى .. فتلك العناصر لا تعمل بشكل عشوائى أو مرتجل وإنما وفق رؤية واضحة فى ذهنية المخرج المنفذ لهذا العمل .. وتحقيق الجمال على خشبة المسرح وإمتاع المشاهد هو ليس بالعملية السهلة أو الميسورة والبسيطة بل هى عملية شاقة ومعقدة فهى تتطلب إدراك الجزيئات في العمل وأهمية كل منها وحيوية كل منها وما يقدم وما يؤخر كل ذلك الإدراك والوعي بعناصر التكوين لابد أن يدرس ويفهم بشكل جيد فى ذهن المنفذ للعمل .. ويمكننا القول بلغة مدرسة الجشطالت فى الإدراك .. إن المخرج أو المنفذ يتم لديه إدراك كلى عام للعمل فى ذهنه ثم يدخل بعد ذلك إلى التفاصيل المكونة لذلك العمل وفيه يحاول أن يبرز عناصر التكوين كل حسب حيويته وأهميته وقوته بحيث تتآزر تلك العناصر لتخرج فى صورة كاملة تكون قادرة على اجتذاب النظر ولفت الانتباه العقلى .. وفى أوبريت الليلة الكبيرة نقول إن عناصر التكوين واتسامها بالبساطة فى التراكيب والتنوع وتوفر عنصر التشوق والجذب والتوازن كل ذلك ساعد على إخراج عمل مسرحى اتسم بما يمكن القول عنه (بمنظور بصرى مفهوم) .. وهذا الأمر غالبا ما لا يتوافر فى الأعمال المسرحية الكثيرة ، أو تجعل العمل المسرحى مجموعة من الطلاسم والتراكيب الغرائبية غير المفهومة وغير المستوعبة بل يؤدى إلى نفور المشاهد وانصرافه عن المتابعة .

ما قد عرضناه يعد ملامح أساسية يجب الالتفات إليها فى العمل المسرحى للطفل ، وقد استقيناها من العمل الخالد لصلاح جاهين .. مع ملاحظة أن إغفال تلك الجوانب يؤدى بلا شك إلى ضعف العمل وفقدانه لحيويته وجاذبيته وتأثيره ..

خامسا : اوبريت الليلة الكبيرة تحليل حركى ونقدى

المشهد الأول : (زفة سيدنا الولي)

يدخل جمع من الناس وهم فرقة عازفين شعبيين يحملون الأعلام الملونة ، بالأخضر

والأصفر ، يلبسون الجلاليب والعمم ، منهم من يعزف بالمزمار والآخر على الطبل ، فى الخلفية مسجد أخضر مزين بالخرز الذهبي ، وهم 6 أشخاص ، (صوت الطبل البلدي والرق)

التحليل النقدي للمشهد الأول

يبدأ صوت الزغاريد المصاحبة لزفة الولى وتتراقص الفرقة وهى تغنى هذه الكلمات ويتمايلون بالأعلام الملونة احتفالا بالمولد . لقد اتسم هذا المشهد بقدرته على تهيئة المتلقى لاستقبال العمل الفنى بشكل فيه جذب وانتباه وتلقائية وتطريب ، ونجح جاهين مع سيد مكاوى وصلاح السقا فى جعل المتلقى فى قلب الحدث والتفاعل معه بكل اهتمام وإدراك وفهم . لقد تضافرت الحركة مع الكلمات واللحن إلى جانب الألوان فى التأثير الإيجابى منذ اللحظة الأولى ..

كلمات المشهد الأول :

قبة سيدنا الولي دول نوروها
محلا البيارق والناس بيزوروها
قبة سيدنا الولى فى الجو عالية
محلا البيارق لما نوروها

المشهد الثاني : (بائع الحمص)

إحدى الشخصيات الست اتجه إلى كشك الحمص المزركش بالزينة الملونة فى المولد ، وتتجه إليه امرأة مصطحبة ابنتها ، تلبس المنديل أبو قوية الملون والملاية اللف ، وترتدى ابنتها نفس المنديل وجلبابًا ملونًا مزركشًا . وأحد هؤلاء الأشخاص الستة جلس على الرصيف .

الشخص الأول : بائع الحمص صاحب الشنب الأسود الكبير والطاقية البيضاء ، والفانلة الكاكى القديمة ، وملامحه قوية ،بدين الجسم يظهر في هذا المشهد طفل صغير مع أبيه ، وحمار أيضا .

التحليل النقدي للمشهد الثاني :

بائع الحمص يظهر شكله بهذه الهيئة وهو يغنى للحمص ليجتذب الناس إليه ويربط كلامه بالحب بأن من يرى الحمص ولا يأكل منه كمن أحب حبيبه ولم ينله وهذا تأكيد للزبائن على أن يشتروا وكأنه يقول لهم من لا يأكل من الحمص لن ينال ما يحب . وعندما تأتى السيدة لتطلب منه حبة بقرش يسخر بها من حولها لأنها طلبت حمصًا بقيمة قليلة لا تصلح للشراء ، وظهر أيضا صوت الحمار الصغير ليشارك الأطفال في الضحك .. ومشت ولم تحصل على الحمص . شكلها وهيئتها معبرة جدا عن امرأة شعبية .

ان جاهين يستخدم لمحة موجودة فى كل الموالد وهو بائع الحمص والفول السودانى ، ويوظف جاهين تلك اللقطة ليربطها بالاعتقاد السائد لدى العامة والبسطاء فى المجتمع والتى تتعلق بالحمص ، وهذا الاعتقاد هو الذى يجعل كل من يرى الحمص فلابد أن يشتريه وأيا كان ذلك الاعتقاد أهو من صنع البياع أم هو اعتقاد عند العامة فهو فى نهاية الأمر يدخل العمل الفنى لكى يعطيه مكانة وحيوية ويظهر فى صورة مبهجة وكوميدية .

كلمات المشهد الثانى :

حمص حمص تل ما ينقص على النار يرقص
يرقص ويقول اللى شاف حمص ولا كلشى
حب واتلوع ولا طالشى
يسترك هات حبه بقرش .. ها ها ها ..
حمص حمص حمص

المشهد الثالث : (المصوراتى وبائع العجمية باللوز)

ينتقل زائروا المولد إلى المصوراتى الذى يقف أمام كاميرته القديمة يلبس قميصًا ؟أصفر وبنطالأ أزرق وكاسكته كحلى ، ثم يمرون على بائع العجمية بعربته الصغيرة المغلقة بالزجاج ومن الأسفل خشب أبيض ملون بالأخضر والأصفر ، ويرتدى البائع الجلباب البنى والعمة وله دكان مفتوحة أبوابه الخشبية الخضراء مزين بالزينة

الملونة .

التحليل النقدي للمشهد الثالث

يتميز هذا المشهد أن المصوراتى شكله غريب وقبيح إلى حد أنه يشبه القرد ، ووقفت معه السيدة قليلا ولم تتصور ربما بسبب المصوراتى .

ثم ظهر نداء بائع العجمية باللوز ، ويبدو أن تصميم الدكان الذي يباع فيه الحلوى مناسب جدا بسبب العربة الملونة غير المكشوفة ومكان صنع الكنافة والحلوى .

فى هذا المشهد ندخل إلى عمق المولد وفيه الكل يحاول أن يجتذب الناس أو الجمهور إليه فالبائع ينادى على العجمية ويحاول أن يجعل الناس تقبل عليه وذلك بالإغراء بأنها عجمية باللوز ، أيضا بائع الطعمية يحاول جذب الزبائن وكذلك لاعب الأراجوز كل يحاول أن يستثمر المولد لصالحه والمصوراتي يجدها فرصة هامة لكى يقبل الناس على أخذ الصور التذكارية والتى تبقى معهم بعد انفضاض الموسم ، فالصورة فى تلك المناسبة لها طعم خاص لدى الأشخاص . فهى التى تجعلهم يعيدون ذكرى الصورة وأنها تمت فى المولد . إن صلاح جاهين فى ذلك المشهد يؤكد أن المولد لحظة من لحظات الحياة الانسانية التى يحرص عليها العامة من المجتمع البسيط وحبهم أن يتذكروها حتى بعد انفضاض المولد .

كلمات المشهد الثالث

اسعى اسعى اسعى

خدلك صورة ٦ X ٩

اسعى اسعى اسعى

ياسى عجورة النار خسعه

الله الله الله

عجمية باللوز

طعمية أراجوز

المشهد الرابع : (الأراجوز)

يلتف الناس حول الأراجوز منهم الأطفال ، ويقف المطبلاتى أمامه يدق مع المغنى ، يلبس الأراجوز الطرطور الأحمر والقميص الأصفر والبنطلون الأحمر ، وراء حاجز أخضر وأسود ويرقص الأطفال من حوله ثم يدخل عليه العمدة يركب الحمار ويلبس الجلباب الطوبى والطاقية والعمة يستفسر عن الطريق ويدور بينه وبين الأراجوز الحديث الساخر من قبل الأراجوز للعمدة ، ويضلل الأراجوز العمدة ، وهم يلبسون الجلاليب الفلاحى والطرح الملونة .

التحليل النقدي للمشهد الرابع

وهو من أجمل وأهم المشاهد بالعرض ، إذ يختص هذا المشهد بألوان كثيرة مناسبة للجو النفسى المراد توضيحه ، ويتصف هذا المشهد بالإبداع الحوارى ما بين الأراجوز والعمدة بحيث يتأكد فيه الأسلوب الساخر المضحك الذى هو أساس شخصية الأراجوز ، عندما ضل العمدة الطريق الذى يستفسر عليه .

وكثرة الأطفال تضيف البهجة على قلوب المتفرجين . كما أن هذه الوصفة التى وصفها الأراجوز للعمدة تجذب المستمع للتركيز لأن أثناء سماعها يبدأ المستمع من ملاحظة أن الوصفة معقدة حتى ينتهى الحديث باكتشاف أن الوصفة تضليلية ، كما أنها تضيف روح التخيل للمكان وكأن هناك شوارع ومداخل وبائعين للفول وللب ، مما يشعر المتفرج والمستمع بزحمة المولد .

كما أن تعليق الأطفال الساخر على العمدة (مع السلامة يا أبو عمه مايلة) يبين سخرية من قبل الأطفال بعقل العمدة حيث يتمثل عقله فى العمة الذى يرتديها وعندما تكون العمة مائلة كأن عقله مائل وغير قادر على فهم الوصفه التى يدعى أنها سهلة وانه استطاع فهمها بسهولة .

على أية حال هذا المشهد يدل على مدى عبقرية الفنان صلاح جاهين ، فمن المعروف أن الأراجوز هو احد الفنون التى تجتذب الصغار

والكبار ، وقديما كان الأراجوز يجوب القرى والشوارع والحوارى المصرية ويفرح الجميع كبارا وصغارا ، فى المولد يوجد الأراجوز فيحدث البهجة والمتعة للجميع ، وعبقرية جاهين انه لم يجعله أمر قائم بذاته ولكنه مرتبط بأحداث المولد ، وسؤال العمدة للأراجوز ليذهب للمتولى فنجد الأراجوز بطبعه الساخر يضلله وهنا نجد الموقف الكوميدى يزداد جمالا وإبهارا . لقد تقبل العمدة السخرية سواء من الأراجوز أو الأطفال ، وفى المولد مواقف مضحكة ومواقف مبكية ...

كلمات المشهد الرابع :

الليلة الكبيرة يا عم والعالم كثيرة
مالين الشوادر يابا من الريف والبنادر
دول فلاحين ودول صعايدة
دول من القنال ودول رشايدة
يا حضرة الأراجوز قولى
نعم يا عمدة عاوز إيه
منين يروحوا لمتولى
امدح نبينا وصلى اللهم صلى عليه
تمشى كده على طول هيه على طول
لحد متلاقى عمارة
لحد ما ألاقى عمارة
على اليمين تلقى بتاع فول
دكانته على ناصية حارة
دكانته على ناصية حارة
تدخل يمينك فى شمالك
شارعين وفى التالت تكسر شارعين وفى التالت أكسر
على اليمين واخد بالك
وتمشى على طول تتمخطر
وأمشى على طول واتمخطر
تفضل كده تمشى وتلف
وتخش من مطرح ما طلعت
واخش من مطرح ما طلعت
ولما تلقى مقلة لب
ولما ألقى مقلة لب
تعرف بإنك توهت وضعت
دى وصفة سهلة ، دى وصفة هايلة
قوى قوى
مع السلامة مع السلامة يا أبو عمه مايلة

المشهد الخامس : (لعبة النشان)

ينتقل الأطفال إلى رجل النشان الذى يتسم شكله بالقوة والبطش (بدين الجسم) أصلع وجهه سمين يلبس قميص كروهات أبيض فى أسود وبنطالاً زيتيًا يقف بجانب طاولة النشان ينادى على اللعبة ، يعطى الطفل البندقية ويطلب منه التنشين وتكون الجائزة (حته ملبن)

التحليل النقدي للمشهد الخامس

يبدأ بمناداة صاحب لعبة النشان بأسلوبه التشويقى للأطفال حيث يرقص وينادى ويعرض الجائزة فى حالة التركيز وقد اتضح ذلك فى جملة (فتح عينك تأكل ملبن)

ثم دخل بالأسلوب التحذيرى والذى يؤكد إبداع الكاتب صلاح جاهين بأن هناك زحمة ، وظهر ذلك فى (اوعى لجيبك لا العيب عيبك) حيث يؤكد على الأطفال بالانتباه لجيوبهم لتجنب السرقة فهو غير مسئول حيث تتضح في (لا العيب عيبك)

ثم يصف للأطفال كيف يلعبون اللعبة ويقول قرب .. جرب .. نشن .. وسطن إيدك وسطن .. اضرب ، ثم يقوم أحد الأطفال بضرب النشان ومن ثم يمدحه صاحب اللعبة ويقول له (يحميك يابنى تبقى غالبنى) ويعطيه حته الملبن .

فى هذا المشهد نجد الفرد الذى يقوم بالتنشين على الهدف يركز كل اهتمامه على إصابة الهدف ليحصل على قطعة الملبن وهذا أمر إيجابى قوة التركيز لكن فى تلك اللحظة يمكن أن يتم النشل والسرقة لانشغال الفرد فى النشان

والتركيز عليه فيقوم النشال بمد يده فى جيب الفرد أو الطفل ويسرقه ، وهنا نلاحظ مدى تلاقى المتضادات الإيجابى والسلبى اليد تصيب الهدف لكن فى الثانية نفسها اليد تسرق ولذلك يتم التنبيه أن يكون التركيز مزدوجا على النشان وعلى الجيب .

كلمات المشهد الخامس :

فتح عينك تاكل ملبن

فينك فينك تاكل ملبن

اوعى لجيبك لا العيب عيبك

قرب جرب نشن وسطن ايدك وسطن

اضرب

يحميك يا بنى تبقى غالبنى

قرب خدلك حته ملبن

قرب خدلك حته ملبن

المشهد السادس : (بائع الطراطير والألعاب)

يتجه الأطفال لبائع الطراطير ، وهو يستعرض عليهم الألعاب الموجودة عنده ، ويلبس الطرطور والجلباب الأزرق وعنده شارب طويل وكبير ، حيث ازداد عدد الأطفال ومازال يظهر معهم الحمار الصغير .

التحليل النقدى للمشهد السادس

يظهر بائع الطراطير وهو يستعرض البضاعة للأطفال ولابو العيال ويقول له (خدلك سبع فرارير) وهذا أيضا يظهر كثرة الأولاد ، ويؤكد معنى الإحساس بزحام المولد وكأن الشاعر يكثر عدد الأفراد عن طريق الكلمات وليس فقط عن طريق تقديم العرائس فى العرض

ولم يغفل المخرج المسرحي (صلاح السقا) عن ظهور الحمار الصغير مع الأطفال فى المولد وذلك لتأكيد وفود الفلاحين فى المولد لتنوع العناصر البصرية المتحركة فى العرض . وتظهر أصوات الزمامير والشخاليل فى لحن العبقرى (سيد مكاوى) مما يدعم فكرة التعبير والتخيل .

الطراطير تيمة أساسية فى الموالد ، وسنجد أن الطراطير على مختلف أشكالها وألوانها تجذب الكبار والصغار ، ففى نفس اللحظة التى نجد فيها الأطفال يلبسون الطراطير نجد بعض الكبار أيضا يلبسون نفس الطراطير ، إنها محاولة من الكبار أن يستعيدوا طفولتهم أو محاولة فى المشاركة أو محاولة للخروج من كل القيود . والزمامير يصدق عليها نفس الأمر فالأطفال يقبلون عليها والكبار أيضا . لحظة إقبال من الصغار ولحظة التحام من الكبار إما مع اللحظة الماثلة (المولد) أو استعادة ذكريات ولت .

كلمات المشهد السادس :

فريرة للعيل ، يا أبو العيال ميل

خدلك سبع فرارير

زمارة شخليلة

عصفورة يا حليلة

طراطير يا واد طراطير

طراطير طراطير طراطير

المشهد السابع : (بلياتشو السيرك)

يتقدم الأطفال نحو البلياتشو يلبس البدلة المرقعة الملونة ، ويلبس الطرطور الأحمر ، وقفوا أمامه يرقصون ويهللون ، وهو يستعرض الفقرات الموجودة بالسيرك يقف أمام خيمة السيرك ويعرض عليهم البرنامج السواريه ويعرض شجيع السيما الذى يركب على السبع .

التحليل النقدى للمشهد السابع

يظهر فيه البلياتشو بملابسه الملونة المضحكة وهو واقف أمام الأطفال ليجذبهم إلى العرض ، ويؤكد أن القيمة (المعنوية) للعرض كبيرة وكأنها تساوى جنيهًا وكان الجنيه مقداره كبير فى هذه الفترة الزمنية بالنسبة للأطفال . ويشجع الأطفال ويصاحبهم الغناء ويقول لهم قولوا هيه كما يستعرض فقرات البرنامج السواريه ، وفيها الشجيع الذى يركب على السبع ، وأيضا البلياتشو

الذى يذكر أنه سيقوم بألعاب جميلة (شوفوا هيعمل إيه قولوا هييه) ، وأنه سيوجد هناك (بنات قمرات زى الشربات) .

البلياتشو جاذب للأطفال بما يرتديه من ملابس وقناع مثير بألوانه وأشكاله ، هم يشعرون معه بالمرح والفرح والسعادة وهو بكل حركاته وأفعاله يضحك الأطفال .. والبلياتشو بوقوفه أمام خيمة السيرك يمثل حملة دعائية لجذب الزبائن إلى السيرك ، فهو يستعرض فقرات السيرك الليلة يحاول إغواء وجذب الجماهير ليدخلوا إليه ..

كلمات المشهد السابع :

الليلة الليلة السيرك تعالوا
دى فرجة تساوى جنيه قولوا هيه
بمناسبة هذا المولد يوجد برنامج
سواريه قولوا هيه
فى السيرك شجيع يهجم عالسبع
ويركب دوغرى عليه قولوا هيه
وبنات قمرات زى الشربات
حلوين مش عارف ليه قولوا هيه
هيه هيه هيه
وكمان بلياتشو تعالوا اسمعوا نتشو
وتشوفوا هيعمل إيه قولوا هيه

المشهد الثامن : (شجيع السيما)

يلتف الأطفال من حوله وهو يلبس الفانلة الداخلية البيج ويرتدى البنطال البنى ، له شارب مبروم وشعره منكوش وهو يستعرض قوته ويحدثهم عما سيفعله ويقف أمامه الأسد الذى سيصارعه ، والأطفال يقفون ، وفى الخلف فرقة حسب الله التى تعزف له حيث يمسك أحدهم الطبلة ويلبس البالطو البيج والطربوش الأزرق والآخر يمسك بالساكسفون ويلبس البدلة البيج والطاقية الزرقاء والثالث المزمار البلدى والرابع الطبل الكبير ويجد أمامهم الكرسي الذى سيستعرض عليه الأسد .

التحليل النقدى للمشهد الثامن

يظهر فيه شجيع السيما صاحب الشنب البريمه الذى يرمز به إلى القوة والرجولة ، ويقف أمامهم بهذا المنظر المهيب مستعرضا قوته وكأنه أقوى من السبع الذى سيقوم بإخافته حتى يتحول إلى فرخة .

ويظهر قوته أيضا أمام الأسد المتوحش الذى يقول إنه سوف (يخلى وجهه شوارع) ويطلب من الأطفال التشجيع (تصقيفه يا ناس ما يصحش).

وفى السيرك نجد أهم ما يحافظ أو يحرص عليه هو الإضحاك بكل السبل نجد مثلا شجيع السيما الذى سيهجم على السبع (ويخلى وجهه شوارع) كل ذلك من أجل إبهار وجذب وإضحاك الجمهور وما يلبث كل ذلك الكلام أن يكون كذبًا فبمجرد أن يرى السبع نجده يتراجع إلى الخلف مذعورا منه !! وهى فقرة مرحة توضح لنا كم من الناس تتظاهر بشيء وهى فى واقع الأمر شيء آخر .. وبراعة جاهين أنه جعلها كوميدية إلى جانب أنها تعليمية ، فالطفل هنا يفهم ويدرك أن شجيع السيما كثير الكلام هجاص وكداب وفشار وغير قادر على فعل أى شيء .

كلمات المشهد الثامن :

أنا شجيع السيما أبو شنب بريمه
وأول ما اقول إلى هوب
واصرخلى صرخة ها ها ها
السبع يتكهرب ويبقى فرخة
حالا بالا سأصارع
أسد انما إيه متوحش
وهخلي وجه شوارع
تصقيفة يا ناس ما يصحش
أهو جاه اهو جاه تصفيقه بقه
تصقيفه امال . تشجيعه امال
تعالالى الالى الالى يا حبيبى تعالالى

المشهد التاسع : (بائع السمك والممبار)

يظهر بائع السمك وهو يمشى ويحمل بيده اليمنى الصندوق الذى يحمل فيه السمك والفشه والممبار ، ويرتدى الجلباب الزيتى والطاقية البيضاء ويحمل الشنطة المزركشه التى يضع فيها الفلوس.

التحليل النقدي للمشهد التاسع

يظهر بائع السمك الذى بيده الصندوق ، ويعرض أنواع المأكولات وهى (السمك المقلى والفشه والممبار) .

ويخص بالذكر السمك المقلى إنه (صنف زى الفل) ، وانه يمكن للشاري أن يختار من ضمن الأصناف الموجودة لديه ، ويحمل بيده الأخرى الشنطة المزركشة التى يحمل فيها النقود وذلك لتأكيد أنه بائع متجول مما يظهر ويدعم جو المولد والحركة الموجودة بالعرض .

فى المولد نجد أكلات شعبية يقبل عليها الناس ، ولكن ما نلاحظه أن السمك لا يؤكل إلا فى المنزل أو المطعم ولكن البائع أتى به إلى المولد ويقول عنه السمك مقلى كل وبرقلى) ، صنف زى الفل) ، وإذا لم تأكل السمك فمعى الفشة والممبار (يااللاسمى وكل) .. فى المولد كل المتطلبات الأكل والشرب والمرح .. إلخ

كلمات المشهد التاسع :

السمك مقلى كل وبرقلى

صنف زى الفل

استخار واختار

فشة أو ممبار

يالا يالا سمى وكل

المشهد العاشر : (أم المطاهر)

يبدأ بالراقصة تلبس الفستان الأحمر والحزام الذهبى وشعرها اسود طويل وتلبس فوق رأسها طوقًا من الفل وتعزف من حولها فرقة الطهور وهم يزفون أبو المطاهر الذى يركب حصانه المزركش وهو يلبس الجلبابًا والعمة ويحمل بيده ابنه الصغير المطاهر الذى يلبس الزى الجديد جلبابًا صغيرًا بيج ، والفرقة تحمل الطبل والمزمار ويلبسون الجلاليب والطواقى البيضاء والكوفيات الحرير ويغنى الأطفال مع الفرقة .

التحليل النقدى للمشهد العاشر

من أجمل المشاهد وأشهرها حيث تظهر بها الراقصة فى زفة المطاهر حيث تحتوى كلمات المشهد على عدد سبعة (رشى الملح سبع مرات) (قيدى سبع شمعات) فهذا العدد فى التراث يشير إلى تأكيد المعنى فى اليوم السابع للمولود .

والكلمات تؤكد أن الطفل يلبس ملابس جديدة ، وأنه سيشرب مرقة كتكوت وهذا دليل على جمال مداعبة الكلمات للطفل .

من أمتع المشاهد التي وضعها جاهين ، إنها العادة التى كانت متبعة منذ زمن فى الأرياف فيتم طهور الأولاد فى المولد .. وهو أمر يحتاج لاحتفال وطبل وزمر والمولد مناسبة لعمل ذلك ففيه الفرح بطهور العيل وفى نفس الوقت الاحتفال بسيدنا الولى والطفل يأخذ بركات الولى الذى يقام المولد من أجله ، إنه الربط الجميل بين ما هو دينى وما هو دنيوى والمأثور الشعبى .

كلمات المشهد العاشر :

يأم المطاهر رشى الملح سبع مرات

بمقامة الطاهر خشى وقيدى

سبع شمعات

يا عريس يا صغير علقه تفوت ولا حد يموت

لابس ومغير

وهتشرب مرقة كتكوت

المشهد الحادي عشر : (القهوة)

تمر زفة المطاهر من أمام القهوة التى يجلس بها الناس ينظرون إلى المشهد ويعلقون على الطفل إنه ثامن عيل (القهوجى) ويتمنون لبعضهم

بالأولاد والخلف الصالح ، ويجلس معهم الريس حنتيرة صاحب الصوت الجميل الذي يطلبون منه الغناء لهم ليسهروا معه إلى الصبح ، وفى الخلفية القهوة وخشبها الأخضر وكراسيها الحمراء والدكة الكبيرة ويظهر القهوجى " (دقدق) وهو يلبس الجلباب المخطط وفوقه المريلة ويلبس الطاقية البيضاء ، ويجلس على الدكة الريس حنتيره يلبس الجلباب الأبيض وعليه القفطان الحرير والطاقية البيضاء ويقف بجواره احد زبائن القهوة يلبس الجاكت الأزرق فوق الجلباب ويلبس الطاقية البيضاء ، وعلى يساره رجل عجوز أعمى بذقن ونظارة سوداء يلبس فوق رأسه عقالاً ويلبس الجاكيت البنى فوق الجلباب البنى بيده اليمنى العكاز وبيده اليسرى السبحة .

التحليل النقدي للمشهد الحادي عشر

يظهر به الأشخاص جالسون على القهوة ويبين هذا المشهد اختلاط الناس فى المولد واهتمامهم بأخبار بعضهم البعض حيث يذكر القهوجي (دقدق) أن هذا هو المولود الثامن ويؤكد ذلك كثرة الإنجاب عند الناس الشعبيين ويدعم فكرة الزحام في المولد ويرد أحد الجالسين عليه خوفا من الحسد .

ويقول له (عقبال أولادك) (مولد شلاه يا معلم سلم) وقد قام بصرفه بعيدا عن طريق طلب بعض المشاريب منه .

ويبدأ الريس حنتيره فى الغناء لهم ويطلبون منه الاستمرار فى الغناء حتى الصباح وذالك أيضا يبين البعد الزمانى للوطن يزيد من تشويق المستمع ثم يوقف القهوجى الغناء بعد انتباهه بأن هناك ناسًا جالسين بدون طلب مشاريب فقال لهم إن الجلوس بالمشاريب ومن لم يطلب يبتعد عن المكان . وهنا بدأ بظهور شخصين متطفلين على المولد وهم الأسطى عمارة ومسعد حيث قاموا بالانصراف لعدم طلبهم للمشاريب .

من أهم سمات القهوة أن الجالسين فيها لا شيء يشغلهم إلا تناول الآخرين سواء بالذم أو المدح ، إنه عالم الثرثرة والفضفضة وقضاء أوقات الفراغ . وفى المولد نجد المقهى ونجد المعلم الذى يمسك فى سيرة الناس وكام عيل النهاردة تمت طهارته وتركيزه على الزبائن ليعرف من يطلب المشاريب ومن لا يطلب يرحل .

وصلاح جاهين أتى بذلك المشهد فى قلب حدث المولد ليكون مركز تجمع الزوار وهو يأتى بالمغنى لكى يجذب الزبائن ويعطى المقهى جوا من المرح والسرور وهو من الأمور التى كانت متبعة قديما فى المقاهى ، وإذا كان المولد كله أنغام راقصة وطبل وزمر فإن الأغنية التى يغنيها الريس حنتيرة تتسم أيضا بأنها أغنية راقصة يتجاوب معها رواد المقهى ..

كلمات المشهد الحادى عشر

بالذمة ده سابع عيل
مزفوف من وقت قليل
مولد شالله يا معلم
عقبال أولادك كلم
واحد مضبوط واثنين مصرى
عالنار حاضر جايلك دوغرى
مسا التماسى مسا التماسى
يا ورد قاعد على الكراسى
هات شاى يا دقدق
عينى وراسى .
سمعنا يا ريس حنتيره
للصبح معاك السهيره
سمعنا سمعنا
يا غزال يا غزال
العشق حلال
دوبتنى دوب خلتنى خيال
يااااااااااه
يا شفتك فص فراولة

وانا لا قوة ولا حول
دوختلى قلبى على اوله
اه يا غزال اه يا غزال
ياااااااااه ... ليل
يارب يا عالم بالحال
تهدى حبيبى ويصبح عال
وأغنى وأرجع بالموال
واقول يا غزال يا غزال
وقف يا ريس حنتيره
فى ناس هنا قاعدة كتيره
ولا حد قال هات تعميره
ولا واحد شاى
آآه ..
اللى هيطلب راح يقعد
واللى ما يطلبش يبعد
يالابنا نخرج يا مسعد
شارع التورماى
يااا ... ليل
يا غزال يا غزال
العشق حلال دوبتنى دوب
خلتنى خياال

المشهد الثانى عشر : " لعبة زق التارة "

يقف الأطفال أمام صاحب لعبة زق التاره الذى يلبس الجلباب البيج والطاقية البيضاء ، ويدفع بالتارة بأقصى قوة وهو ينادى للأشجع والقوى ، ويأتي من خلفه الأسطى عمارة الذى يحاول اللعب الذى يلبس الجاكت الأزرق على الجلباب ، ومن خلفهم منزل صغير مفتوح الشباك وتقف فيه امرأة تشاهد اللعبة تلبس الجلباب البرتقالى اللامع شعرها طويل وأسود وتربط شعرها بمنديل ثم ينتقل الأسطى عمارة هو وصاحبه إلى المراجيح الدوارة ليذهبوا إلى الراقصة بعد ذلك .

التحليل النقدي للمشهد الثاني عشر

يجتذب صاحب لعبة زق التارة الناس ويقول إن الأقوى صاحب المروة والقوة والفتوة هو الذى يستطيع زق التارة وفرقعة البمبة وكان هناك الأسطى عمارة الذى دائما يتطفل على المولد واتجه ليستعرض قوته وذلك أمام المرأة التى تقف فى الشباك ليثبت لها قوته وقال لصاحب التارة إنه مشهور فى كامب شكامبه بداية من القلعة الى سويقة اللا لا .

ويظهر الأسلوب الكوميدى فى هذا المشهد عندما سمح له صاحب التارة بزق التارة وعندما سخر منه الاطفال قام بالانصراف مرة أخرى هو ومسعد ذهبا إلى خيمة الراقصة وهو يطلب من مسعد أن يتسللوا بهدوء وعلى سهوة .

كلمات المشهد الثانى عشر :

ورينا القوة يا بنى انت وهو
مين عنده مروه وعاملى فتوة
يقدر بقداره على زق التاره
ويفرقع بمبه
وسع وسع وسع وسع
انا ازق التارة واضرب ميت بمبه دنا الاسطى عماره
من كمب شكامبه
سيطى من القلعة
لسويقة اللا لا لالالا
انا واخد السمعه
طب يالله تعالى طب يالله تعالى
لا يا عم سعيدة هأ أو
دى البدلة جديدة
هأأأأه سعيدة ؟؟
يا أبو بدلة جديدة
اوعد يارب اوعد
ادى كمان قهوة
يالا بنا يا مسعد
ندخل على سهوة

ندخل على سهوة

المشهد الثالث عشر : الراقصة الشعبية

يدخل الأسطى عمارة ومسعد إلى خيمة الراقصة حيث يجلس كثير من الرجال على الكراسى الخشبية يلبسون الجلاليب والطواقى وفى خلفيتهم منصوب قماش الخيمة المزين بزخارف إسلامية هندسية بالألوان الزرقاء والأخضر والأحمر ، وترقص أمامهم الراقصة بالبدلة المزينة وتلبس الحلق الطويل الفضى وتلبس الطرحة الوردى والمنديل الفضى اللامع وعينياها مكحلتان بالكحل الأسود ، ويظهر المعلم صاحب الخيمة ليطرد من يجلس بدون مشاريب.

التحليل النقدى للمشهد الثالث عشر

تظهر فيه الراقصة المتألقة بالبدلة اللامعة والكحل فى عينيها هذا ما يميز شكل الراقصة عن باقى نساء المولد ، وتبدأ بالرقص والغناء بأغنية جميلة وكلمات مبهجة عن حبها لجارها ، ويبين هذا علاقات الناس فى المناطق الشعبية ومدى ارتباطهم ببعضا .

ويظهر مرة أخرى الأسطى عمارة ومسعد فى المجلس حيث يتم طردهم مرة أخرى بسبب عدم طلبهم للمشاريب .

يلاحظ أن الراقصة ترقص فى مولد سيدنا الولى ، وهى دلالة واضحة أن الحياة لها منطقها وأن البشر يرغبون دوما فى المعيشة والحياة والاستمتاع الكامل بالحياة ، يتوارى ذكر الولى ويبقى الاستمتاع الكامل باللحظة سواء بالرقص أو الموسيقى أو الطعام ، الحياة أهم من الموت وكأن سيدنا الولى هو الذى يدعونا لكى نعيش الحياة بشكل تام .

كلمات المشهد الثالث عشر :

طار فى الهوا شاشى وأنت ما تدراشى
طرفه شاورلى عليك شاورلى عليك
حكم الهوا ماشى حكم الهوا ماشى
هوا العصارى على سطح جارى
خدنى ورمانى عليك ولا انت دارى
منك يا جارى
خدنى ورمانى رمانى عليك هوا العصارى
طار فى الهوا شاشى وانت ما تدراشى
طرفه شاورلى شاورلى عليك حكم الهوا ماشى
ماشى ماشى ماشى كلامك آه
اللى ما يطلبش يبعد
يا لا بنا نخرج يا مسعد
شارع التورماى

المشهد الرابع عشر : " البلديات فى حلقة الذكر"

يلتقون بجماعة بلديات يسلمون عليهم أمام الساقية واشتركوا فى الذكر ورقصوا بالعصيان وكان يذكر لهم الشيخ الأعمى .

التحليل النقدى للمشهد الرابع عشر

يظهر المعلم هو وإبراهيم وهم يقابلون جماعة بلديات ويسلمون عليهم ويغنون فى حلقة الذكر وهنا يظهر فى الكلمات (صاحب المقام) وهو الشخص الذى يقام المولد على سيرته ينهى النشد بتمنى أن تعود هذه الأيام على أهلها في العام القادم بقوله (وبعوده .. وبعوده) .

مشهد الذكر نلاحظ أن الناس تحرص على حضور تلك الموالد ولابد أن تدخل إلى حلقات الذكر وتشارك فيه بالأغانى الدينية والابتهالات ، مولد سيدنا الولى هو بمثابة عيد للطبقة الشعبية وما سجله جاهين فى الليلة الكبيرة نراه يحدث فى موالد الأولياء فى كافة أنحاء مصر . ورواد الموالد يعتبرون عدم حضورهم المولد والمشاركة فى الذكر بمثابة أمر سيئ وفال سيئ يجعلهم يشعرون بالحزن والأسى لعدم تحقق تلك المشاركة.

كلمات المشهد الرابع عشر :

ناس من بلدنا هناك اهم
روح يا ابراهيم اندهلهم
سلامات سلامات سلامات
سلامات عالبلديات
ليلتكوا أنس وجلجلة جلجلة
انشد ولعلع يا ولا يا ولا
شفت فى منام صاحب المقام
ده أويهة
ويمامه حايمه عليه بتسبح ربها
يا اهل النبى يا اهل النبى
ميلت فوق يده وجيت احبها
صحونى من النوم خدت بعضى
ودنى جاى ودنى جاى
وبعوده وبعوده ... حى

المشهد الخامس عشر : بنت " تايهة "

فى حلقة الذكر دخلت عليهم امرأة لابسة جلبابًا منقوشًا وملاية لف ومنديلاً لتبحث عن بنتها التائهة التى تصف شكلها وتقول إنها لابسة خلخالاً مثل الذى ترتديه ولونه أحمر ، ويرد عليها الشيخ الأعمى بأن المولد زحمة .

التحليل النقدى للمشهد الخامس عشر

يؤكد زحام المولد وهذا عن طريق مجيء أم تبحث على ابنتها التائهة فى الزحام ، حيث تقوم بوصفها للناس لمحاولة إيجادها وكانت تصف طولها وملابسها ، وأكد عليها الشيخ أن المولد زحمة وأن هناك أطفالاً كثيرين قد تاهوا ، وهنا لأول مرة يظهر دور الشيخ فى المولد ، والذى يتم تأكيد كلامه بغناء أشهر كلمات الأوبريت (الليلة الكبيرة يا عمى والعالم كتيره ، مالين الشوادر يابا من الريف والبنادر)

نلاحظ أن السمة التى تغلب على تلك الموالد هو الزحام والصخب وإذا كانت الأم تبحث عن بنتها فى وسط الزحام فإن المعنى خلفه هو أن الجميع فى المولد تايه لأن الجميع يترك نفسه للمجموع ، فى الزحام يتوه الكبير ويتوه الصغير أيضا كل على حسب سنه .

كلمات المشهد الخامس عشر :

ياولاد الحلال
بنت تايهة طول كده
رجلها الشمال فيها خلخال زى ده
زحمه يا ولداه كام عيل تاه
الليلة الكبيرة يا عمى والعالم كتيره
مالين الشوادر يابا
من الريف والبنادر

المشهد السادس عشر والأخير : " الأذان "

يقف الشيخ الأعمى من وراء المسجد الأرابيسك والقبة الذهبى ليؤذن لصلاة الفجر معلنا انتهاء المولد .

التحليل النقدى للمشهد السادس عشر

على رغم صغر هذا المشهد فى وقته وكلماته ، إلا أنه أحسن خاتمة تقدم لهذا الأوبريت فهى تؤكد البعد والحدود الزمنية للعرض ، حيث انتهى بانتهاء الليل وإقبال الفجر ، فأذن الشيخ لصلاة الفجر معلنا انتهاء المولد .

ومن أجمل ما في المشهد أنه قام فى الختام بالرجوع إلى نفس المكان الذي صور فيه المشهد الأول وكأن المولد في دائرة وصل لنهايتها ويمكن أن يبدأ من جديد في يوم جديد .

كلمات المشهد الأخير

الله اكبر ... الله اكبر

سابعا : فن العرائس (صلاح السقا ، ناجى شاكر)

قبل ثمانين عامًا تقريبا قام أحد الفنانين فى النمسا ببناء مسرح العرائس (الدمى) طالت شهرته الآفاق بفضل العروض التى كان يعرضها . وبعد هذا التاريخ لم تتوقف حركة المسارح الخاصة بالعرائس وقد وصلت إلى مختلف بقاع الأرض حيث تستخدم لمتعة الأطفال والكبار على

حد سواء ولتربية النشء عبر قصص جميلة وطريفة تقوم بأدوار البطولة عرائس تصنع من الخشب أو القماش أو الورق المقوى وتحركها الأيادى بواسطة خيوط رفيعة جدا .

وعلى الرغم من أن هذه العرائس من الورق والقماش فإن لها القدرة على أن تضحك وتبكى وتذرف الدموع وتتلوى وتغضب والسبب فى نجاح هذه العرائس يعود إلى المزج بين الحقيقة والخيال والتناسق بين مفهوم الممثل المختبىء والتعبير المسرحى

ويحضر لمشاهدة هذه العروض الكثير من الناس خاصة الكبار حيث إن العرض ليس مجرد لعب الدمى إذ لكل قصة مخرج مسئول عن لبس العرائس يتغير حسب الأدوار والمواقف فى القصة . وقبل رفع الستار بلحظات يتخذ الممثلون مواقعهم فى أعلى المسرح وعبر الخيوط الممتدة إلى العرائس يبثون الحياة فى هذه القطع الصغيرة ومنها تبعث العرائس المتعة والسرور للمشاهدين .

بالنسبة إلى عرائس المريونيت أو مسرح العرائس عرفه الإنسان منذ آلاف السنين منذ عهد الحضارة اليونانية والفرعونية حيث بدأ اليونانيون باستخدام الأقنعة والأقدام الخشبية ثم ظهر فى العراق مع خيال الظل وعرائس القفاز . وفى مصر بدأ هذا الفن بالأقنعة التى تمثل الخير والشر ورموز الآلهة الفرعونية ثم تطورت لأشكال أخرى مختلفة ومن أهم عروض الماريونيت فى مصر الليلة الكبيرة للفنان الكبير صلاح السقا وعرائس ناجى شاكر . وحظيت الليلة الكبيرة باهتمام عالمى قدمت طرحا للواقع المصرى البسيط من خلال دراما غنائية راقية .

صلاح السقا .. ملك العرائس

" الليلة الكبيرة يا عم والعالم كوتيرة ماليين الشوادر يابا م الريف والبنادر " مخرج أوبريت الليلة الكبيرة هو الأشهر على الإطلاق فى مجال الإخراج لمسرح العرائس بمصر والوطن العربى . رغم وجود الأسماء اللامعة ، التى تعد رائدة فى هذا المضمار انه الفنان المخرج صلاح السقا ، المولود فى مركز أجا ، محافظة الدقهلية ، فى مارس ١٩٣٢ .

بدأ صلاح رحلته الفنية مبكرا حيث حصل على ليسانس الحقوق جامعة عين شمس ، وعمل بالمحاماة لكنه لم يستمر فيها طويلا . فبعد تخرجه بعام عمل فنان عرائس ، وانصرف عن المحاماة فى ١٩٥٩، والتحق بدورة تدريبية لتعليم فن العرائس على يد الخبير سيرجى أورازوف ، الأب الروحى لفنانى العرائس فى العالم .

سافر السقا إلى رومانيا وحصل من هناك على دبلوم الإخراج المسرحى ، تخصص فن العرائس ، ثم عاد إلى مصر ، ليحصل على ماجستير من معهد السينما قسم إخراج عام ١٩٦٩ فطريق الفن بجانب احتياجه إلى الموهبة يحتاج أيضا إلى الدراسة العلمية المحكمة ، وإلا باتت موهبة الفنان وهما يسكن فيه ودوافع للسقوط لا الإنجاز والتفرد .

الحقيقة أن البحث عن المنهج ، وتنمية المهارات بطرق سليمة لم تكن خصيصة صلاح السقا ، بل كانت اتجاها لجيل رواد فن العرائس فى مصر ، حيث سافر الفنان ابراهيم سالم ، كاريمان فهمى ومصطفى كامل إلى تشيكوسلوفاكيا ، كل فى تخصصه ، كما سافر الفنان أحمد المتينى إلى رومانيا ، وغيرهم هناك الكثير .

رحلة إبداعية

خلال رحلة إبداعية شاقة ، هى الأطول بالنسبة لأبناء جيله ، قدم صلاح السقا عشرات الأعمال الفنية ، نذكر منها حلم الوزير سعدون ، حسن الصياد ، الأطفال يدخلون البرلمان ، خرج

ولم يعد ورائعة المؤلف نور الدين ياسين صحصح المصحصح موسم ٨٨/٨٧ كما أخرج فى السبعينيات عروضا منها : مقالب صحصح وتابعه دندش من أشعار عبد الرحمن الأبنودى " أبو على " تأليف الشاعر سيد حجاب وفى موسم ٧٨/٧٧ قدم عرض " عودة الشاطر حسن " بينما شهد العقد الستينى من القرن الماضى ميلاد عروضه الأولى " عقلة الصباغ " " الديك العجيب " تأليف إيهاب شاكر وحوار صلاح جاهين حكاية سقا تأليف سمير عبد الباقى وغيرها ك صحصح وجميلة و حمار شهاب الدين فكرة بكر الشرقاوى وحوار صلاح جاهين ، وشارك فى إخراجه الفنان ناجى شاكر ، والمبدع إبراهيم سالم ، ولاقى العرض نجاحا جماهيريا وفنيا كتجربة أولى من نوعها ولقد وضعت عرائس هذا العرض فى واجهة مسرح العرائس بعد ذلك . بينما يعتبر موسم ٦٢/٦١ موسم الخلود بالنسبة له حيث التقى بكلمات الشاعر الكبير صلاح جاهين ، وعود الشيخ سيد مكاوى ، وعرائس الفنان ناجى شاكر ليقضوا الليلة الكبيرة سويا وتظل ليلة بارزة فى التاريخ الفنى .

ناجى شاكر

ولد الفنان ناجى شاكرعام ١٩٣٢ وتخرج من كلية الفنون الجميلة قسم الديكور . وكان مشروع تخرجة عن العرائس .اقتنع ناجى بان فن العرائس هو فن هام بعد تعرفة على أعمال فنان العرائس التشيكوسلوفاكى المعروف giry trnka . وبأنه فن ثرى فى أدواته ولغته التشكيلية يدور فى عالم ملىء بالسحر والخيال قادر على التواصل مع قطاع عريض من المتلقين خاصة جمهور الأطفال . من هنا كان اختياره لمشروع تخرجه عام ١٩٥٧عن العرائس فى السينما .

عقلة الصباغ

وقد جذبت ناجى شاكر شخصية عقلة الصباغ من القصص الشعبى مما دعاه إلى اختيار قصته لمشروع تخرجه . وقام بإعداد السيناريو والديكور والعرائس لها وسط دهشة المحيط التقليدى لهذا الفنان الشاب فقد كانت هذه هى المرة الأولى التى يتقدم طالب بمشروع عن فن العرائس فى تاريخ الكلية . . ونفذ المشروع والتقط له فيلم سنيمائى قصير (١٦ملى) فى عدة دقائق وقد جاء تقديره ممتازا عن المشروع .

تجربته مع العرائس

متى بدأ شغفك بالعرائس ، وكيف تحولت الهواية إلى احتراف ؟

السينما كانت بدايات الشغف ، ولا أنسى كيف بهرنى أول فيلم اصطحبنا والدى لمشاهدته ونحن صغار ,فى لحظات تفتح الوعى الأولى ، وفوجئت بذلك العالم الهائل المختلف عن الواقع ويبدو أن السينما أشعلت خيالى ، وفى المرحلة الإعدادية كنت غاوى رسم ، ولأن جسمى ضعيف فأقل إصابة بالأنفلونزا كانت تقعدنى فى البيت وأنشغل بالرسم طوال أيام المرض وكنت أقيم معرضا لرسومى على الحائط ، وفى الثانية عشرة أدركت والدتى شغفى بالرسم فأخذتني إلى اتيليه فنان ايطالي فى مصر الجديدة وكان لديه عدد كبير من الفنانين وطلب منى رسم بعض الأشياء وقال لأمى إننى فنان جيد وظللت معه لسنوات تفتحت خلالها رؤيتى للفن وتعرفت على الأدوات مثل الألوان والخامات وغير ذلك . واكتمل اهتمامى بالتصوير من وقت مبكر ، ولكنى ظللت أشعر أن هذا ليس ما أريده ، كان خيالى معلقا بشىء آخر الرسوم المتحركة وعالم الخيال ومجرد تعلق بشىء لم أكن أعرف وقتها كيف أحققه ولما دخلت الكلية اخترت قسم الديكور لأكتسب خبرات فى مجال مختلف ، وأفادنى التصوير فى الديكور وأثناء الدراسة أقام يحيى حقى نادى السينما فى قصر عابدين ومعه أحمد الحضرى وعبد الحليم سعيد

ومجموعة كبيرة ، وكان عبد الحليم سعيد يجلب الأفلام من المراكز الثقافية ومن ضمنها أفلام رسوم متحركة قصيرة ، وبهرتني لما شفتها . أفلام (جيري تريك) عرائس تتحرك كادر ، كانت أفلاما كثيرة ومنها فيلم . (حلم ليلة صيف) لشكسبير . شيء مذهل وبدأت أشترى المجلات المتخصصة في الرسوم ,وأبحث عن الكتب إلى أن كونت تصورا عن فن العرائس وكانت المشاريع وقتها تدور عادة حول ديكور محل أو بيت أو فندق، تصميم داخلى لمكان معين أو بالكثير ديكور مسرح وكسرت أنا تلك القاعدة فاندهشوا وقالوا ما هى العرائس ؟ هل هى لعب الأطفال وكانوا يميلون لرفض الفكرة لكن أمام اصرارى وافقوا ، لأنى كنت أول الدفعة ، وكان لابد أن أغامر بشيء له معنى وبعدما أنجزت المشروع أدهشهم . وبالصدفة مدير الأوبرا آنذاك أحمد النحاس رأى معرض خريجى الكلية وشاف مشروعى وطلبني الدكتور على الراعى فأحسست بأن الحلم قد اقترب وتركت كل شيء وتفرغت للعمل مع الخبراء الرومانيين ، وعملنا مسرحية الشاطر حسن وشاركنا فيها صلاح جاهين وعلى إسماعيل فى الموسيقى ، كنا شبابا والحماس على أشده وأتوا خبراء آخرون من رومانيا ، وعملنا مسرحية بنت السلطان لبيرم التونسى ووجه لنا الرومان دعوة لحضور مهرجان بوخارست العالمى سنة ١٩٦٠، وشاركنا أوبريت الليلة الكبيرة وعرضت لأول مرة هناك ، وحقق المهرجان نجاحا باهرا ، وفزت بالجائزة الثانية فى تصميم العرائس وزميلى مصطفى كامل بتصميم الديكور ، ثم انطلق فن العرائس فى مصر .

– العرائس فن مواز للكلمة واللحن كما رأيناها تجسد شعر صلاح جاهين وموسيقى سيد مكاوى فى الليلة الكبيرة فكيف تتصور شكلها دون أن يرد وصفها فى النص ؟

سأقص عليك حكاية طريفة .. فى الليلة الكبيرة لصلاح جاهين تخيلت عروسة صاحب النشان تشبه صلاح جاهين بطريقة ما وصممت العروسة وفق تصورى هذا ، فصلاح قال لسيد مكاوى : تتصور ناجى صمم الراجل بتاع النشان شكلى فقال له سيد مكاوى والله .. طب فين العروسة .. فرجنى كده يا ناجى ، وتحسسها بأصابعه وقال آه والله دى شكل صلاح بالضبط وضحكنا طبعا ، لأن سيد كان يتصرف وكأنه يشوف أحسن مننا .

– وزرتم بعض الموالد لتبلوروا تصوراتكم عن العرائس والأوبريت بشكل عام ؟

هذا صحيح .. زرنا أكثر من مولد لاستكمال الصور ومعايشة جو الليلة الكبيرة فى الواقع ورؤية أحوال الناس فى هذه المناسبات وكانت زيارات مهمة فى الحقيقة وأفادتنا جدا .

– إذا كنت تختار شكل العروسة فمن يحدد حركتها ، اللحن أم النص فى (الليلة الكبيرة) مثلا العروسة التي ترقص في أغنية طار فى الهوا شاشى .. من رسم حركتها ؟

إننى اسمع الكلمة واللحن وأتشبع بهما وأتخيل حركة العروسة لأن الخيال يشتعل قبل تنفيذ العروسة .

– لماذا ارتبطت العرائس بشعر العامية أكثر ؟

العامية فعلا أنجح مع العرائس والفصحى تكون غريبة بدرجة كبيرة .. أنا عملت (دقى يا مزيكه) كتبها فؤاد حداد وكانت سكة تجريب فى العرائس ، وحاولت تجريب قدرة الفن التشكيلى على التعليم وهل هو قادر يوصل بطرق غير الشكل التقليدى للمسرح فكان باليه ألوان وأشكال ومزيكا وأضفت بعض الأبيات لأحمد عبد المعطى حجازى لكن المفاجأة أن العمل وصل للأطفال أكثر من الكبار ، فكنت أحيانا أجلس فى الصالة واسمع الأطفال يشرحون لآبائهم لأنهم استجابوا للخيال الجامح أكثر .

– هل مازالوا يحتفظون بعرائس وديكورات أعمالك الشهيرة مثل الليلة الكبيرة وحمار شهاب الدين ومدينة الأحلام ودقى يا مزيكا أم طالها

الإهمال شأن كل الأشياء فى بلدنا ؟

شغلى ١٠ سنوات فى مسرح العرائس رموه فى الزبالة !! كل هذا الشغل الجميل .. ! حزنت عليه جدا حين ذهبت اليهم فى المسرح عام ١٩٩٤بعد انقطاع طويل منذ ١٩٦٧ تقريبا ، وسألتهم عن الليلة الكبيرة ، وشهاب الدين ، وكان حصل حريق فى المسرح وراح الديكور ، وظللت أربعة اشهر أرمم فى العرائس إلى أن عادت كما كانت وبعدها جددت حمار شهاب الدين وجهدى كله تطوعى حبا فى أعمالى القديمة . ناجى شاكر .. جعلتنى العرائس أسمع شعر صلاح جاهين أصفى ، وموسيقى سيد مكاوى وصوته أحلى وحزنت للوعه (اللى شاف الحمص ولا كلشى) وأدهشتنى حركة العروسة فى أغنية (طار فى الهوا شاشى) وتعاطفت مع العمدة الطيب وهو يسأل الأراجوز بلكنة ريفية محببة (منين يروحوا المتولى) فلخبطه بوصفة مضللة . أى سحر هذا الذى يجتذب الكبار والجاهل مثل الواعى ، ويستقر فى وجدانهم بالتساوى ويستلهم من تفاصيل المولد العادية؟ !!

كل هذا الخيال الباهر له خصوصية عربية فعلا ، والأراجوز وخيال الظل كانا دائما لسان الشعب ضد السلطة ، وكانا يستخدمان الرموز التى تضفى على الفن غموضا يعفيه من المباشرة، ومن الاصطدام بالسلطة لكننا استفدنا من التطور الحديث لفن العرائس ، وأفلحنا فى مزج التكنيك الأوربى بالتراث العربى ، صحيح فى أول عمل أو عملين كنا متأثرين بالرومانيين ، لكننا سريعا ما تخلصنا من تأثيرهم تماما وأنجزنا (الليلة الكبيرة) وهم استغربوا حين شاهدوها ، وقالوا متعجبين ومعجبين ما هذا الذى صنعتموه!! عمل مصرى خالص ومختلف عما تعلمناه وهو ما كنت أبحث عنه؛ موضوع مننا الروح والكلام والموسيقى والشكل ، وبتكنيك حديث والحقيقة هم علمونا كيف نحرك العرائس وكيف نركب فأخذنا ما كان ينقصنا وأضفنا إليه رويتنا. الليلة الكبيرة أصبحت جزءا من التراث المصرى الذى اندمج فى الذاكرة الشعبية سريعا وأصبحنا جميعا نحفظها.

النقد الفني

فن العرائس بشكل عام فن ذو خصوصية وإذا تعلق به الإنسان فلن يشعر بالفراغ مطلقا لأن الفنان إذا انتهى من عرض مسرحى تشغله فكرة لعرض آخر وإذا استحوذت عليه الفكرة بدأ تصميم عرائسها التى لا يستقر على أشكالها إلا بالاستقرار على طبيعة شخصياتها فبذلك يتناسب الشكل مع المضمون .

قام صلاح السقا بإخراج أوبريت الليلة الكبيرة والتى تمثل البداية الحقيقية لفن العرائس وكان من أهم عروض عرائس الماريونت على مستوى مصر والعالم فقد قدمت طرحا صادقا للواقع المصري البسيط من خلال دراما غنائية راقية .

خاتمة ..

بعد ذلك العرض لذلك العمل المبهر نعترف بأن هناك جوانب كان من الضرورى دراستها بشكل أكثر تحليلا .. فعلى سبيل المثال الديكور ومدى أثره فى ذلك العمل ، أيضا الحركة وإلى أى مدى توافقت مع العمل ؟ تصميم العرائس ، الإضاءة .... الخ كثيرة هى الجوانب التى يمكن لآخرين تناولها بالتحليل والنقد والدراسة ، لكننا حاولنا جاهدين أن نقف على بعض اللمحات الجمالية التى استطعنا أن نحصيها وفقا لما رأيناه.. وما قد تناولناه ليس هو النهاية وإنما يمكن أن يزداد ويمكن أن تتعدد الرؤى .. لكن ما أود التركيز عليه فى نهاية تلك الدراسة هو ذلك التواصل القوى الذى تحدثه الليلة الكبيرة فى ذات المتلقى ، إلى جانب تلك الدهشة المتولدة نتيجة مشاهدة هذا العمل ..

فمن أهم جماليات ذلك العمل هو ذلك

التواصل بين العمل وبين المتلقى ، أيضا الدهشة والسؤال تجاه العمل ..

جدل الفنان والمتلقى

هناك علاقة جدلية بين المبدع والمتلقى ، وهى علاقة جدلية تكاملية ، ويمكن القول أن الفعل الجمالى هو مقياس حقيقى لفعل التذوق ، وكلما كان الفعل الجمالي قويا ومؤثرا ومحفزا كان التذوق أكثر متعة وإبهارا وإدراكا وحفزا لقوى الخيال ، وكل ذلك نتيجة الوقوع تحت تأثير العمل الفنى وجمالياته . ويلاحظ أن التذوق الفنى حالة وجدانية والإبداع الفنى حالة وجدانية أخرى ، وفى كلا الطرفين يحتاج كلاهما إلى حشد كبير من الطاقة سواء فى العمل المنفذ أو المرسل أو فى تحفيز طاقة التلقى لكى تستوعب وتتذوق بشكل أفضل .

وكما قلنا سابقا إن ما يفعله الفنان هو أنه يحشد كل قواه الفنية لتخرج فى أجمل صورة إبداعية ، تلك القوى تحدث صدمة ولنقل عنها صدمة فنية لدى المتلقى ، انها صدمة الانبهار والإعجاب والتوهج الوجدانى .. وتلك الصدمة هى التى تتمكن من استثارة حاسة التذوق وهنا يتم الاستقبال بشكل يقظ وإدراك مستنير .

الدهشة أحد معايير الجمال

يمكننا أن نضع لحظة الدهشة تجاه العمل الفنى كأحد المعايير التى يمكننا أن نقيس بها جمالية العمل وتقييمه ، ونعتقد أن العمل الفنى الجيد هو الذى يحدث داخل الذات درجة من درجات الدهشة والاستغراب ، أو يمكن أن نقول درجة من الصدمة ، وتلك الصدمة أو الدهشة نتيجة حتمية للانتقال من واقع الحياة العادية المعاشة بكل ما فيها من ثرثرات وابتذالات وتجسيد للملل والضجر إلى حالة من النشوة الجمالية المنبعثة من العمل الفنى . ثم ما تلبث أن تدخل الذات إلى المرحلة التالية وهى التأمل والتفحص .

وتلك الصدمة تعطى للذات فرصة للدخول لمرحلة التأمل والإدراك والفهم ، وهنا نجد أن المتعة تزداد ، وتقل الصدمة إلى حد كبير ولكن الدهشة تبقى لأن الفن يريها ما لم تره رغم أنه مرئى .

والدهشة تولد لدى الذات الكثير من الأسئلة تجاه العمل .. وكلما ازدادت التساؤلات والتحليلات كان العمل الفنى محتويا على قيمة أو أكثر من القيم التي تستحق تلك التساؤلات .

ملاحظات ختامية سريعة

١- ويتسم هذا العمل بأنه لم يترك اى صغيرة أو كبيرة إلا وقد رصدها وحددها بكل معالمها ، وهذا إبداع خاص اتسم به جاهين وهى قدرة للغوص فى دقائق الأشياء والأحداث واللحظات لاستجلاء كل تفاصيلها ورغم ذلك فان تلك الكثرة والجزئيات تتآلف وتتوحد فى وحدة واحدة بحيث لا يوجد أى درجة من درجات التنافر .. ويتم الإدراك التكاملى للعمل الفنى لنقول عنه الليلة الكبيرة ..

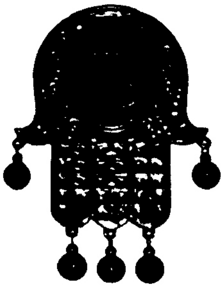
٢- أيضا نلاحظ أن ما يبهرنا فى مسرح العرائس هو تلك العرائس الخشبية أو الورقية ما تلبث أن تتأنسن من خلال ذلك الفنان المختبئ ، الذى يحرك الخيوط ويبث من خلالها كمًا هائلاً من الأنسنة على تلك الدمى ، وهذا هو السبب المباشر الذى يجعل المشاهدين يتعلقون بها ويتجاوبون معها فى كل حركاتها .

٣- أيضا يلاحظ إن إبداع صلاح السقا يتمثل فى ذلك القدر الهائل من الإبداع الخاص والذى تمكن من أن يجعل الدمى تتماهى مع الحركات والكلام الإنسانى ، ومن جهة أخرى نقول إن اللغة الجاهينية استطاعت من خلال رؤية صلاح السقا أن تستنطق الدمى الخشبية ، وهذا الفن العجيب يجعلنا مندهشين كيف يمكن أن تنبعث الحياة فى

الدمى من خلال الخيوط ؟؟

بحركة الخيوط تنقلب الأشياء ويصبح الجماد متماهيا تماما مع الإنسان .. وتلك اللحظة هى التى تجعل المتلقى ينسى أو يتناسى تماما أنه أمام دمى خشبية تتحرك بل يرى أنه أمام أشخاص متماثلين قادرين على التعبير عن كل العواطف والحركات . وهنا تنعقد لحظة تواصل بين المتلقى والعمل الفنى ، وبعد انتهاء العمل نجد أن تلك الدمى أخذت وجودها لتعيش فى ذاكرة المتلقى لا بوصفها دمية تتحرك ولكن بوصفها شخصًا تحرك وفعل وتكلم واستطاع أيضا أن يقبع فى ذاكرة العقل .

أخيرا .. الليلة الكبيرة عمل فنى بديع نستمتع برؤيته ويحرك داخلنا الحاسة الذوقية ، وينشط الذهن لإدراك كل الأبعاد التى تحتويها .. ويتحرك القلم ليكتب محللا لها وواقفا عند اللمحات الجمالية ، وبقدر ما تكتب تبقى هناك الكثير من المناطق والنواحى تحتاج للمزيد من التحليل والنقد وهذا يدل على ثراء العمل الفنى .. ولا يبقى إلا أن ننظر بإعجاب وتقدير لكل من شارك فى هذا العمل العظيم .



دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر

مصر
فتحى الخميسى

إن تناول الموسيقى الشعبية فى الأنشطة الفنية يقوم على نوعين، الأول يحدث فى تناول المؤلفين للموسيقى الشعبية من قبيل الاستلهام، والثانى يجرى بإعادة تقديم الموسيقى الشعبية حفاظًا على الأصل "الأصولى"، وقد تشكل عن هذا وذاك تيار نظرى يقنن ويشرع ويرس الأمر ويضع الأبحاث لهذا. وقد قاد التيار النظرى عامة إلى تكون بدايات علم الفولكلور الموسيقى.

ولا شك أن مجال الموسيقى الشعبية هو مجال حديث فى البحث العلمى، إذ لم يدخل البحث العلمى إلى ناق الموسيقى الشعبية إلا فى منتصف القرن العشرين .

لقد تولد هذا الاهتمام العلمى نتيجة للاهتمام العملى بالموسيقى الشعبية (الاستلهام والاستعارة فى التأليف الموسيقى) فتطبيق الموسيقى الشعبية قد سبق النظرية فيها . وقد اتجه المؤلف الموسيقى الأوروبى – على سبيل المثال –نحو الموسيقى الشعبية لبلاده مستلهما ومغترفا منها منذ الربع الأول للقرن العشرين . وقد دام ونما هذا الاتجاه عند المؤلفين حتى وصلت الموسيقى الأوروبية إلى مدارس كاملة فى التأليف لها صفة تمثل الفن الشعبى لبلادها ، وعلى رأس تلك المدارس وقف "الخمسة الكبار".

فى روسيا :

- بالاكيريف ١٨٣٧ - ١٩١٠
- برودين ١٨٣٣ - ١٨٨٧
- مسورسكى ١٨٣٩ - ١٨٨١
- رمسكى كورساكوف ١٨٤٤ - ١٩٠٨
- والمؤلف "كودى" الذى عاش فى نفس الفترة. وهى القمم التى صنعت أهم أشكال الكتابة الأوركسترالية على يد "كورساكوف" .

ومثلهم فى المجر كان كل من :

- بارتوك ١٨٨١ - ١٩٤٥
- سلطان كوداى فى نفس الفترة

وفى تشيكوسلوفاكيا :

- لابوش باناتشيك ١٨٥٤ - ١٩٢٨
- بوهوسلاف مارتيو ١٨٩٠ – ١٩٥٩

وفى رومانيا

- آرتو وغيرهم فى بولندا مثل :
- شيمانفسكى ١٨٨٢ - ١٩٢٧

وفى الجمهوريات السوفيتية السابقة ظهرت وفى نفس الحقبة أسماء كبيرة مثل :

- خاتشاتوريان
- كاجالاييف
- كاراكارايف

وفى اليونان مثل :

- تيودوراكس

وكثير آخرون . بل واصطبغت بالصبغة الشعبية بعض المؤلفات الهامة لسميتانا ١٨٢٤-١٨٨٤" رأس الموسيقى التشيكية المعاصرة " ووريثه "ديفورجاك" ١٨٤١ - ١٩٠١ وكذلك "يان سيبيليوس" ١٨٦٥ - ١٩٥٧ هرم الموسيقى الأوركسترالية الفنلندية . وعلى نفس شاكلة هذا تلونت أنغام سترافنسكى ١٨٨٢ - ١٩٧١ الروسى المهاجر . ولقد ظلت أصداء ذلك التوجه تفد إلى

الغرب حتى مالت مؤلفاته هو الآخر نحو المذاق الشعبى وظهر ذلك بوضوح عند أقطاب مثل جيرشوين ١٨٩٨ - ١٩٣٧ وتشارلز ايفز ١٨٧٤-١٩٥١ الأمريكيين . وكان لهذا المد فى العواصم نتيجته الحتمية فى البحث العلمى وفى السعى لدراسة الموسيقى الشعبية . لقد تبلور علم الفلكلور وثبتت قواعده ، ولم يعد الفلكلور قائما على أبحاث تأتى من هنا أو هناك ... لم يعد قائما على مقالات الصحافة المتناثرة .

كان منتصف القرن العشرين هو موعد إنطلاق العمل الموسيقى العلمى . لقد ظهرت ضرورة علمية جديدة وهى دراسة الموسيقى الشعبية دراسة مستقلة وعلى حدة ، وضرورة نشوء علم خاص ينظم قواعدها هو "فلكلور الموسيقى" وهو ما حدث بالفعل ونشا "فلكلور الموسيقى" .

ولكن وفى نفس هذا الزمن (القرن العشرين) بدأ الفن الشعبى عامة يعانى أزمات التقلص والذوبان التدريجى ! فالمدن فى هذا العصر تتطور ثقافيا تطورا متلاحقا ومكثفا وتنمو اقتصاديا بتسارع كبير يجعلها تزحف على المناطق الأخرى ، بينما الأطراف -التى تحمل الفلكلور- تتآكل وتذهب فى الانسحاب والتراجع ! وقوالب الفن الشعبى تتساقط من هذه الأطراف بالتدريج. إننا اليوم لا نكاد فى قطر كمصر نسمع سيرة شعبية واحدة مكتملة ! أو موال قصصى مصرى واحد منته ! وهى أزمة فنية عامة يتكبدها الفن الشعبى فى كل مكان وتطل بوجهها على أقطار العالم المتحضر ومنذ مطلع القرن العشرين . وقد دفع ذلك الانحسار الشعبى المدن إلى محاولات لاستنفار الجهود . لقد سعت المدن من ضمن مساعى " الإنقاذ " إلى إنشاء الفرق الموسيقية الشعبية لتأخذ تلك الفرق على عاتقها مهمة استنهاض الممارسة الموسيقية الشعبية . وقد كانت مصر من تلك الدول السباقة إلى إقامة هذه الفرق - إقامة كل فريق فى بيئته وداخل حدود محافظته وأرضه . هكذا ظهرت فى العالم المتحضر - إلى جانب تناول الموسيقى الشعبية واستلهامها من قبل المؤلف الموسيقى فى المدن - فرقة موسيقية شعبية لكل مجتمع محلى خاص .

من ذلك يتضح أن الاهتمام بالموسيقى الشعبية فى القرن العشرين قد سار على محورين أثنين:

فى المدن :

- استلهام الألحان الشعبية وتشكل مدارس موسيقية مدنية على ذلك المبدأ (الاستلهام)

فى الأطراف :

- إعادة تقديم الموسيقى الشعبية حفاظا على الأصل ، ومن قبل فرقة موسيقية تنتمى حياتها وعيشها إلى نفس البيئة المراد تمثيلها.. (الأصولى)

ولو كان المسار العام فى مصر قد اكتفى بالنوعين السابقين " فى المدن " و " فى الأطراف " لكانت قد زالت واختفت أكبر أنواع المشاكل المنهجية . لكن نوعًا ثالثًا من الفرق الشعبية كان قد راح فى الظهور وداخل نفس المؤسسة ، ليقوم على مبدأ مختلف تماما ، حيث يجرى فيه - للأسف - الخلط بين النوعين الأساسيين السابقين . لقد جمعت فرق النوع الجديد (الثالث) بين مهام الاستلهام ومهام إعادة تقديم الأصول حفاظا عليها . ولقد أصبحت سمات النوع الجديد هى :

- إعادة تقديم الموسيقى الشعبية مع التصرف المسرحى (الاستلهام/الأصولى)

لماذا لم تكتف التجربة بالفرق الأصولية المسماة "تلقائية -فى الأطراف" مع قدر من فرق " الاستلهام " ؟ ولماذا لم توضع سياسة تقسيه واضحة للنوعين دون خلط لمهام كل منهما ؟

ولقد قابل النوع الثالث (الاستلهام/الأصولى) المشاكل تلو المشاكل ، فهو قائم على الاستلهام وإعادة العرض من تزاوج صعب التواؤم للغاية !

لقد قامت مؤسسة مصرية ثقافية هامة فى منتصف القرن العشرين هى " قصور الثقافة " لتضم النوعين من الفرق الموسيقية الشعبية "الأصولى /الاستلهام " ، العمل على جمع شتات الفن الشعبى وإعادة بثه من قاعات مخصصة ، وعقد اجتماعات المران الجماعى والتدرب من مواقع ثابتة "قصر الثقافة "وفى مواقيت منتظمة ، لعل ذلك يمكن الفنان المصرى من الإبقاء على قدر أكبر من الأعمال الشعبية ، وعله يساعد على تجنب قدر من الخسارة الجسيمة ، ويبعد عن مصر شبح زوال الموسيقى الشعبية ! لقد قامت هذه المؤسسة فأيقظت فى ضمير فنان المدن "المثقف" معنى الفن الشعبى وضرورته ، ولكن هذه المؤسسة لم تفلت من المشاكل أيضا .

وإذا كان البحث يتوجه إلى دراسة الجانب الشعبى الأصولى وليس جانب "الاستلهام" فذلك لأن جانب الاستلهام قائم على الأصولى ، ويجب أن يكون تابعا له وممتدا منه . أى أن الأصولى هو الأهم وهو نابع من المصدر الشعبى ، كما أن الأصولى هو الذى يفتح للموسيقى الشعبية أسواقا كبيرة (مسارح وقاعات) وينشر نماذجها على مساحات وجماهير واسعة ، ويبقى على جذورها رغم التبدل . ولاشك فى أسبقية "الأصولى" من حيث الأهمية فالاستلهام يأخذ من الأصول طالما هى حية وطالما هى مسموعة .

والواقع أنه ومهما كان من جهود المدن فإن الفن الشعبى سوف يتبدل إذا اقترب المتعلم منه ، سيتبدل إذا ما تدخلت العواصم فى أموره ، سيتبدل بقدر أو آخر . ذلك لأن التعامل معه سوف يجرى على نحو من الاثنين :

- إما من الخارج تماما (من قبل أهل المدن) .
- أو من الخارج قليلا (من أهله أنفسهم ولكن فى غير المناسبة الاجتماعية له)

فأحوال الفن الشعبى تضطرب إذا فقد هذا الفن وظيفته الاجتماعية ، إذا ما انفصل عن مواقع العمل والحركة ومواقع النشاط الشعبى ، وراح يصدح فى قاعات مخصصة . ولذا كان على المهتمين بإنشاء الفرق الموسيقية الشعبية أن يجتهدوا كى لا تقع تغيرات كبيرة فى قلب المحتوى وفى روح النغم الشعبى .

والحقيقة فى مصر أن قسمًا كبيرًا من العاملين فى تلك الفرق يخرج عن حدود المهمة المرسومة ، مبتعدا عن الجوهر متغاضيا عن الهدف دون التمكن من بلورة الروح الشعبية والحفاظ على حيويتها .

لقد قامت فرق الموسيقى الشعبية فى كل إقليم مصرى ، وطفق نشاط هذه الفرق منذ ستينيات القرن العشرين وهو يكاد يغطى أقاليم مصر كلها ، جنوبا وشرقا ، صعيدًا ونوبة ، ريفًا ومدنًا ، بدوًا وسواحل ومازال يقطع الطريق . بل وامتد تأثير الفرق الشعبية إلى داخل فرق العاصمة فقامت فرق القاهرة والمدن الكبرى لمحاكاة ذلك . ومن هذه الفرق من يقيم بالقاهرة مثل فرقة النيل للموسيقى الشعبية بالبالون (عبد الرحمن الشافعى) وفرق مصاحبة عروض ، رضا والفرقة الاستعراضية .

وكانت أهم المراجع العربية الموسيقية التى يمكن الاستناد إليها هى أعمال كل من د. محمد عمران ود. محمد شبانة ، ثم المراجع الأدبية (أدب الموسيقى) التى للأساتذة : د. أحمد مرسى، أ. صفوت كمال ، أ. عصام ستاتى ، بريجيت شيفر وأسعد محمد على .

مشكلة البحث

تقوم فرق قصور الثقافة فى مصر بممارسة عشوائية للموسيقى الشعبية . من هذا نظر

الباحث لضرورة إلقاء الضوء على ممارسات هذه الفرق بالدراسة النقدية والبحث حفاظا على موسيقانا الشعبية من التبدل العشوائى .

هدف البحث

يتطلع الباحث إلى السعى من خلال الدراسة والبحث إلى التوصل لوضع معايير وضوابط لتنظيم العمل فى الفرق الموسيقية الشعبية التى تعمل فى المدن والأقاليم المصرية ، تقديرا لدور الموسيقى الشعبية ولضرورة الاهتمام بها . ويسعى الباحث لوضع معايير وضوابط عمل فرق الموسيقى الشعبية لتصبح هذه الفرق فى الصورة اللائقة ودون فقدان الجذور أو الأصول .

والبحث لن يتناول بالدراسة الفرق التى شكلتها قصور الثقافة المصرية : "فرق الموسيقى العربية"

وجعلتها قائمة على قاعدة مختلفة تماما هى عمل المدن . وتلك الفرق "الموسيقى العربية بالأقاليم المصرية" تقدم موسيقى تخت المدن المصرية بما لا يدع مجالاً للخلط بينها وبين فرق الفن الشعبى . ولا علاقة بين هذه الفرق والقضية المثارة هنا : "قضايا ممارسة الموسيقى الشعبية وكيفية ضبط عمل فرقها" .

وفرق الموسيقى العربية هذه تعمل فى اتجاه معاكس لعمل فرق الموسيقى الشعبية ، إذ تستحضر موسيقى المدن (القصائد والأدوار والموشحات والطقاطيق..) إلى الريف والصعيد والسواحل والأطراف ، ولا تعمل على بعث ونشر الفن الشعبى لتلك الأنحاء .

أما الشعبية التى استدعت التوقف لبحث أمورها ووضع بعض المقترحات لعملها تكمن فيما يلى :

قضايا فرق الموسيقى الشعبية المصرية

تضم هيئة قصور الثقافة المصرية : تلك المؤسسة الكبيرة فرقة موسيقية شعبية لتمثيل كل قطر مصرى على حدة ، وكل فرقة من هذه الفرق تعمل على تقديم موسيقاها الشعبية المحلية الخاصة - موسيقى الإقليم الذى تمثله - وعندما نمت هذه المؤسسة الهامة نمت معها مشاكل عملها(١). وأهم المشاكل دوما هى القضايا "المنهجية"، فهى التى تمس الهدف الرئيسى "الحفاظ على الفن الشعبى" . هى مشاكل فهم وتخطيط هذا النشاط . وبداية يذكر الباحث حقيقة أن المؤسسة الكبيرة هى بالضرورة موزعة وفقا لبيئات مصر الاجتماعية - الثقافية . هذه البيئات فى مصر موزعة على ست مناطق كالآتى:

- الريف ....(الفلاحون)
- الصعيد
- البدو
- المنطقة السمراء .... (أسوان والنوبة)
- السواحل
- المدن ....(الحضر)

وتحفل بالفن الشعبى منها خمس مناطق، واحدة فقط - هى المدن - لا تتمتع بذلك المخزون الشعبى ، إذ لم يتخلق لدى المدن العربية فن شعبى مستقل ، وإنما مضت تقتات على فن المناطق الأخرى (فن الأطراف) . والواقع أن المدن لا تملك وليس لها فن شعبى خاص ، فكل شعبى فى المدن ينتمى لمناطق أخرى ومستعار . وذلك أمر إشكالى ، فالبعض منهم يعتقد أن للمدن موسيقى شعبية وأنه بوسع المدن تكوين فن شعبى، وليس الباحث على اتفاق مع هذا الرأى .

إن المدن مؤهلة لاستلهام فن المناطق الأخرى وخلق فنها "المدنى" غير الشعبى ، وهو شأن كل منطقة أخرى ، فكل مجتمع داخلى صغير يستطيع خلق فنه الخاص والتأثر أثناء ذلك بفن الجيران ، أى يستطيع إنشاء فن محلى واحد . وكل بيئة محلية تتأثر بعوالم الجيران الفنية . فإذا صنف

١- يقول أ. عبد الرحمن الشافعى عن حق : "إن الحفاظ على فرق الفن الشعبى هو ذاته الحفاظ على الثقافة الوطنية المصرية"

الباحث العوالم الفنية لكل بيئة –من حيث المحلى – والخارجى – واتخذ مثلاً كالصعيد ، فسيتضح كيف أن الصعيد يأخذ عناصر من القاهرة والعواصم بينما هو منشغل بإنشاء فنه الخاص ، وهكذا بيئة بدو مصر والسواحل وكل مكان .القاهرة والعواصم كذلك : إذ تمضى فى إنشاء أغانيها وموسيقاها وتستعير أثناء ذلك عناصر من الصعيد والأنحاء المصرية الأخرى . ويمكن لأى بيئة ثقافية اجتماعية التأثر بأكثر من مصدر خارجى ، فالقاهرة تتأثر بالصعيد وهى فى نفس الوقت واقعة تحت تأثير أوروبا (الاوركسترا السيمفونى والباند) ، تماما كالصعيد والريف المصرى . وفلاح الريف متأثر دوما بالبدو المحيطين به كتأثره بالقاهرة ومذياعها . ذلك هو الفارق بين الخاص والعام فى البيئة الثقافية الفنية . فالبيئة المحلية واحدة والبيئات المحيطة متعددة . والفن المحلى واحد والخارجى كثير . كيف؟ إذن للقاهرة فن مدنى قائم على التخت وآخر شعبى ؟

وداخل دوائر التأثير والتأثر يمكن ملاحظة أن البيئة التى يضعف فنها الخاص يزداد تأثرها بالغير .

وعلى سبيل المثال يوجد فى القاهرة بعض الفرق التى تستحضر بعض النماذج الشعبية وتأخذ فى ترديدها الآن (وقد تستخدمها فى أعمال فنية) ولكنها تخرج بتلك الأعمال عن السياق الأصلى وتصنع منها "فنًا وسيطًا" له صفات من هناك .. فنًا تزول عنه الصفات الفنية الشعبية .

وتصل مشاكل العمل ببعض الفرق الشعبية حد الخروج تماما عن المهمة المرصودة بل وحد معاداة الهدف المنشود . لقد قامت بعض الفرق بتقديم فن مغاير تماما وأشبه بالمعارض للموسيقى الشعبية ، حيث قدمت ألحانها فى تماس مع موسيقى المدن المصرية (موسيقى الحضر) بل وموسيقى أوروبا الأوركسترالية .

وتلك الفرق تعارض "عمليا" الموسيقى الشعبية ، بينما تؤيدها زعما وإعلاما ، كما أن معارضة هذه الفرق للفن الشعبى لم تتخذ أبدا موقفا عابرا وإنما اتخذت موقفا مستديما وملحا ، فلقد امتد عمل هذه الفرق فى الزمن –عبر سنوات الثلث الأخير للقرن العشرين –وهى على نفس هذه المعارضة ونفس هذا الموقف . وأشد هذه الفرق معارضة لمهام "تنشيط وإنهاض" الموسيقى الشعبية كانت وعلى امتداد العقد العشرين :

١- فرقة الأنفوشى (للفنون الشعبية) الإسكندرية

٢- فرقة غزل المحلة (للفنون الشعبية)

٣- فرقة المنوفية (للفنون الشعبية)

٤- فرقة بنى سويف (للفنون الشعبية)

٥- فرقة كفر الشيخ (للفنون الشعبية)

وأكثرهم فى ذلك استغراقا هى "الأنفوشى" . هى فرق تقف فى مواجهة الموسيقى الشعبية عندما لا تتقيد – أبدا – بأى ملمح أو نهج شعبى، بل وتتسلح بنقيض الفن الشعبى من فنون الحضر وأساليبهم ، سواء كان هذا عن وعى أو عن غير وعى .

الموسيقى فن تنظيم الصوت على الأرض ، فهى تنفى عن الفن صفة عشوائية الأصوات الصادرة والمشتتة ، فهى عند ابن سينا(٢): " إعمال النظام فى الصوت " فإذا كانت الأرض تنقسم إلى دوائر هى بيئات ثقافية – روحية ، فإن لكل بيئة من تلك نظامها الخاص بالصوت . أى لها موسيقاها . أما الآلة الموسيقية " مصدر الصوت" فهى ذلك الصندوق الحافظ لنظام هذه الأمة أو تلك . الآلة الموسيقية هى الجسد المادى الوحيد الذى يحمل –محفورة على سطحه –كل عادات وقواعد الموسيقى الوطنية . وهو يحمل عبر

٢- وسوعة الشفاء - جزء الرياضيات- قسم الموسيقى.

التاريخ كل الملامح الموسيقية للبيئة، ويظل يحمل تلك الملامح لو بادت البيئة نفسها واختفت دولتها وناسها، بل إن الآلة الموسيقية هى سجل علوم الموسيقى لكل بيئة فإذا كانت الآلة -مصدر الصوت -هى القاعدة المادية للعمل الموسيقى وكانت هى الحافظة لنظام البيئة فكيف تستعير فرقة شعبية مصرية آلة موسيقية أوروبية؟ إن هذا ليس بخطأ تكنيكى (فى طريقة العزف أو الغناء، أو فى تقطع الجملة اللحنية أو اتصالها، فى تركيب النغم أو تفتته...) وإنما ذلك خطأ هو الخطأ منهجى - أى أنة خطأ فى السير العام ، أى خطأ فى كل شىء! إن اتخاذ الآلة الموسيقية الأجنبية يعنى اتخاذ - إلى جانب الصوت - السياق والتتابع والدبيب الداخلى لأصوات الآلة ! إن النغمات الصادرة عن آلة هندية مثل السيتار تختلف بالضرورة عن الصادرة من آلة عربية، وحبات النغم الأوروبى "دو رى مى فا صول لا سى" ليست هى العربية " راست دوكاه سيكا جهاركاه نوى حسينى أويج" فالمسموع الأوربى لكل نغمة ليس هو المسموع العربى لكل نغمة (يتأكد ذلك بالرجوع لتردد كل نغمة) وتلك الحقيقة العلمية الراسخة غير معروفة للأسف عند البعض، وعليه فإن الآلة الأوربية كالبيانو لا تستطيع إصدار الصوت العربى الموضوع للعود وليس بوسع البيانو مطابقة الأصوات الصادرة عن آلة مثل الناى! والواقع أن بعض المؤلفين الكبار فى المدن يستعيرون البيانو فى تخت المدن ليجاور العود والقانون من قبيل التجريب وابتغاء وجه " الإبهار" وهم يقدمون على ذلك على الرغم من أنهم يعرفون حق المعرفة أن هذا " الخلط الآلى " سوف يحدث " بلبلة" وتفككًا للصوت العام الصادر! يقدمون وهم مستسلمون للتجريب ومحاولة جذب البسطاء ، وتنشيطًا لقانون " الشباك التجارى" ، وتلك ليست - أبدأ - من مهام الفن الشعبى.

إن للفن الشعبى أحوالاً أخرى ، وله آلات وأصوات مختلفة عن المدن إن الفرق الشعبية الخمس المذكورة أعلاه تأخذ مستعيرة آلات المدن العربية مثل العود / الكمان وتقدم بخلط آلات التخت بالآلات الشعبية ، فيصدح المزمار إلى جانب العود ! ولا تقف هذه الفرق عند هذا الحد، وإنما تأخذ كذلك من آلات أوروبا ! وربما تأخذ من المدن المصرية آلة أوربية وتختلط بين المنابع الثلاثة:

- الشعبى المصرى (كالرباب والأرغول)
- المدنى المصرى (كالعود والقانون)
- المدنى الأوربى (كالترومبيت والترومبون)

أى أنهم يأخذون ما يبدو ممكنا فحسب!

إن المدن هى التى تجرى وراء الريف والأطراف كى تستلهم فنهم الفتى أبدا وليس العكس ، والواقع الآنى هو أن المدن المصرية هى التى نضبت - فى تلك المرحلة -وهى التى بحاجة الآن للمنابع الأولى وللاستلهام واحتياج المدن للريف والأنحاء الأخرى يتأكد فى مصر كما فى غيرها، فها هى بعض الفرق المصرية القاهرية تأخذ فى أهازيجها وأشرطتها التجارية مزمار الصعيد فإذا كانت القاهرة تأخذ من الفن الشعبى فكيف تنقلب الآية ويستعير الفن الشعبى من المدن المصرية؟

إن السلبيات كثيرة حقًا ولا تقف عند حد استعارة الآلات فحسب وإنما تتخطى ذلك نحو كل أركان الممارسة الموسيقية ، فتطال الإيقاعات التى تستعار من غير البيئة والقوالب أو الصيغ (طريقة التأليف الموسيقية ونظام توالى الألحان المتبع) بل والمقامات مما يسبب بعض المتاعب فى عمل تلك الفرق.

بعض متعب عمل الفرق من الناحية المنهجية

أولا : مسألة المصطلح : تلقائى / شعبى

لقد قام النوعان من الفرق معًا ليقدم كل منهما الموسيقى "الشعبية" وفقًا للفكرة التى يؤمن بها، ووفقًا لذلك التقسيم لنوعين، والذى وضعته الإدارة الرسمية لتلك الفرق. والواقع أن التقسيم الموضوع للفرق:

- تلقائية
- شعبية

كان يمكن استبداله -دون أدنى تغيير فى تكوين الفرق - بالتقسيم العملى :

- أصولى
- استلهام

فذلك التقسيم "أصولى/ استلهام " كان من شأنه أن يجعل التميز بين المهام الأساسية المطلوبة هنا وهناك أكثر سهولة. كان ذلك سيجعل الهدف منظورًا ومتبلورًا فى الأسم ذاته وتكمن الأخطاء الجوهرية دومًا فى تنظيم وسير العمل ، وليس فى التقسيم (تلقائى/ شعبي) بحد ذاته، فتلك القسمة تؤدى إلى اسم وليس -بالضرورة -إلى فعل موسيقى.

وفى الواقع - واقع الممارسة الموسيقية الشعبية فى مصر - فإن التقسيم إلى " أصل / استلهام" قد نشأ من جراء انقسام النشأة ذاتها فلقد تبلور الاهتمام بالفن الشعبى مع إقامة فرق للأقاليم تتكون داخل كل إقليم من أبنائه المقيمين فيه والمتمرسين بفنه الخاص هكذا انقسم النشاط الفنى ذاته وانقسم العاملون فيه تباعًا - ومنذ أولى لحظات تبلوره فى منتصف القرن العشرين إلى :

- أبناء مدن - مستلهمون
- أبناء أقاليم منتجون للفن الشعبى (من أبناء ذات الأقاليم)

انقسام مقلق ومثير لمتاعب الفهم والتنظير وعلى الرغم من عقد حلقات النقاش وكتابة الأبحاث وانعقاد المؤتمرات واشتباك الآراء وتبادل المقالات الصحفية، فإن الخلط بين النوعين من المهام (مهام المستلهمين/ مهام المنتجين) ظل فى ديمومته وظلت أفكاره سائرة فى غموض.

ثانيًا : مسألة : الاستلهام/ الأصولية

إن الخلط بين فكرتين أساسيتين -من وجهة نظر الباحث -هو السبب الحقيقى الكامن وراء كلا الأخطاء التى تقع والتى يمكن أن تقع عامة ، وهاتان الفكرتان هما :

فكرة " تقديم الفن الشعبى كما هو "

فكرة " استلهام الفن الشعبى " لبناء فن آخر ممتد منه ومستعير ألحانه جزئيًا(٣)

أى فكرتى: الإحياء -التجديد

وفى واقع الممارسة وجولات العمل كسبت الرهان الفرق "الأصولية" والتى سميت من قبل العاملين باسم "الفرق التلقائية " وهى تلك الفرق التى عنيت بتقديم الموسيقى الشعبية دون تدخل فى صياغتها الموسيقية ، وهى التى آمنت بضرورة الحفاظ على الأصل أما فرق "التجدد " فقد انطلقت من فكرة " ضرورة تطوير الفن الشعبى" وإعمال " التأليف الموسيقى " فيه جنبًا إلى جنب مع بعض فقراته الأصلية ، لقد بذلت فرق " التجدد" جهودًا وراء جهود، لكنها لم تكسب - مقارنة بالأخرى -إلا القليل .

وبداية فإن تنظيم عمل هذه الفرق كان يمكن أن يأتى بكلا النوعين فى توقيت مختلف ، فتتشكل فرق "الأصل" أولا ، ثم تعمل وحدها زمنًا كافيًا وعبر عدد من السنوات يسمح بالاختمار ، ثم يأتى بعد ذلك تشكيل فرق "الاستلهام" وذلك لكى تبدو فرق الاستلهام وكأنها قد تولدت من النوع الأصلى وعندما تقوم فرق "الاستلهام" وتنشأ تكون قد خضعت هذه الفرق لنوع من امتحان "

٣- نلق هنا على النوع الأول "الأصولى" والثانى: "الاستلهام" بقصد الاخاصار فى التسمية، وليس من قبيل وضع مصلح.

القدرة على الاستلهام" أما النوع الثالث الذى يجمع بين هذا وذالك فلم تكن لإقامته من جدوى أو معنى .

ثالثًا : مسألة كثرة عدد فرق الاستلهام مقارنة بالأصولية

ويبدو لمن ينظر للأمر أن السماح يجب أن يأتى بقلة قليلة من فرق لا تعادل فى الحجم فرق " الأصل" أن يأتى عدد الفرق" الأصولية" أكثر بكثير من فرق " الاستلهام وأن تتشكل فرق" الاستلهام " بحساب صارم للغاية ، ولا يتم السماح بالاستلهام إلا لندرة فائقة والاستلهام شأن مدنى بالدرجة الأولى، وهو أمر يخرج بالفن الشعبى من مساره ويأخذه دفعًا إلى دهاليز علب المسرح وحفلات التكسب فى قاعات مقفولة ، مبتعدا حينئذ تمامًا عن نطاق العمل الجماعى والمناسبة الاجتماعية المفتوحة، هاجرًا حينئذ رحم التكون الطبيعى ولا ضير فى الاستلهام رغم ذلك ، إذ تتجدد دماء المدن حتى تنهض تلك المدن من عثراتها الفنية بفضل استلهام الفن الشعبى.

من ذلك يتضح أن الفرق التى يجب إنشاؤها هى تلك " التلقائية" وهى التى عليها أن تنتشر فى كل إقليم داخلى ، أما فرق " الاستلهام" فيجب أن تأتى بعد اختيار طويل لها وفى بعض المراكز فقط.

وسوف يسعى الباحث هاهنا لمحاولة تحديد مهام كل من النوعين الأساسيين : أصولى/ استلهام ومن ثم وضع معايير لكل منهما .

إن أكثر السلبيات التى تقع تعود إلى فرق " الاستلهام" وأكبر التشويش واقع فى تلك الدائرة، وتلك الفرق تظهر دوما -فى عروضها -بمظهر فى عجالة وتفكك وبعثرة ... تبدو وكأنها أسرعت فى التشكل وهرولت إلى العمل وهى لم تختمر بعد.

والواقع أن من يستطيع القيام بوضع موسيقى مستندة إلى الموسيقى الشعبية وممتدة منها " الاستلهام" لهو نادر حقًا ، وتلك القدرة تفترض ظهور مؤلف موسيقى يمتلك تجربة شعبية كبيرة إن ذلك المؤلف النادر سوف يظهر ويتبلور عندما يختمر عمل فرق " الأصل"

رابعًا : مسألة تزوج أنواع الفرق

حيث تتجاور داخل قصور "بيوت" العمل فرق تستحضر وتقيم جسد الفن الشعبى وفرق تستحضر أهازيج وتقاسيم مطربى ومنشدى العاصمة الفرادى، فتسمع من نفس الموقع أناشيد عبد الوهاب وأغانى الحصاد للفلاح المصرى! اللحن المرسل من القاهرة مع اللحن المنبعث من الحقل وكان من الممكن لمراسيل القاهرة والعواصم أن تقيم فى بيت آخر كبيوت الشباب المنتشرة فى الأقاليم بحيث تستقل تلك المهام عن غيرها ، إذ ليس مفضلا أن يتجاور نوع من الفن مع آخر تمامًا ، المدنى مع الشعبى ولا شك أن هذا الجوار يسبب لرجال الفن جوارًا فى الأفكار واختلاطًا للأهداف .

وقد لا يفهم النشء وحديثو العمر من احتواء بيوت الثقافة للنوعين سوى أن اقتران النوعين لصقًا وجبرًا أمر ممكنٌ ، وقد لا يفهم لماذا تتشكل لديه -فى محافظته -فرق لتقديم عبد الوهاب وأم كلثوم ما داما يصلان ليل نهار عبر المذياع والتلفاز وشريط الكاسيت ودور العرض السينمائى وأجهزة " الفيديو" والأقراص المدمجة " dvd

بناء على ما تقدم فإن الباحث يرى أهمية اقتراح معايير محددة يمكن من خلالها التوصل إلى بعض النتائج التى يمكن العمل بها فى دائرة فرق الموسيقى الشعبية (الأصولية والمستلهمة)

نتائج البحث والتوصيات

١- معيار الآلة المحلية

اتخاذ الآلة الموسيقية الشعبية الخاصة بالمنطقة المحددة والمحافظة المعينة المراد تمثيلها،

والابتعاد ما أمكن عن استعارة آلات أخرى ، سواء كان المستعار أجنبيا أو كان من مدن أخرى فى نفس القطر وذلك فى الواقع أهم قوانين القياس، وأهم قوانين الحكم ومحاسبة الذات.

- بموجب ذلك لا ينبغى فى الفرق الشعبية الأصولية استخدام آلات التخت المصرى: (عود/ قانون/ كمان) وهو الجائز لفرق الاستلهام.
- بموجبه لا يجوز استخدام آلات الفرقة الجادة الأوربية "الاوركسترا السيمفونية":

(بيكولو/فلوت/أبوا/ كلارينت -ترومبون/ هورن/ توبا -فيولين/ فيولا/تشللو/كونترباص - بيانو/ تمبانى) وبعض هذه الآلات مستخدم فعليا، بل بوفرة وخاصة فى فرق الإسكندرية!

- بموجبه لا يجوز للفرق الأصولية استخدام آلات الفرقة الأوربية الخفيفة "الباند": (جيتار/ أورج/درامز/ساكس) وهذه الآلات مستخدمة هنا وهناك -بقدر أو آخر -عند فرق "الأصل" المسماة" تلقائية"
- بموجبه لا يجوز لفرق "الأصل" أو "الاستلهام" استخدام آلات أى بيئة أجنبية، فلا آلات إيقاع أمريكا اللاتينية (من نوع "التم تم "أو" ماندولين" اليونان أو جيتار اسبانيا "الإسبنش " أو آلات الكمبيوتر والآلات الأوروبية سوف تفسد اللحن الشعبى " الأصل" كما تفسد إمكانيات ذلك اللحن الشعبى.

٢- معيار الإيقاع المحلى

- يراعى عدم استخدام غير المحلى ، سواء كان المستعار أجنبيا أو كان مصريا حضريا. وقد سمعنا فى مسابقة عام (٢٠٠٤م) إيقاع تانجو الأرجنتينى مستخدما فى أجزاء بعض الفقرات ! ولم يكن الوحيد من نوعه.
- بموجبه لا يجوز استخدام إيقاعات لاتينية (كالتانجو والسامبا) أو أمريكية كالفوكس أو الكانترى ! وذلك سواء كنا فى الأصل" أو مع الاستلهام" .

٣- معيار المقام المحلى

يفضل عدم استخدام سلالم أوروبية أو مقامات إيرانية أو تركية، أساسا للعمل. وفى الواقع العملى لم يحدث أن اتخذ فريق شعبى مقامات من إيران أو تركيا، ولكن بعضهم قام بذلك مع أوروبا وعلى الرغم من ندرة ذلك إلا أنه قد وقع ففى مسابقة أحد الأعوام التقطت الآذان من عازفى "فرق استعارة الآلات الأوربية " حليات موسيقية يجرى فيها النغم بسرعة متبعا سلالم أوروبا غير متتبع مقامات مصر ولم يكن ذلك الخطأ مستغربا من قبلنا فآلات أوروبا المشاركة فى العمل تتضمن نغمات أوروبا لم يكن مستغربا ما دامت آلات أوروبا مستخدمة فى تلك الفرق فاستعارة آلة أجنبية يشد إلينا مع تلك الآلة النسيج الموسيقى المحفور على رقبتها تلك هى المشكلة الكبيرة ، إذ لا مهرب من نغمات الشعب الأجنبى صاحب الآلة وكل آلة تنطق بلسان سيدها، وليس بكل الألسنة.

وهذا المعيار يصلح معيارًا للنوعين من الفرق على حد سواء.

٤- معيار القالب والصياغة المحلية

لا يجوز استخدام غير القالب المحلى وغير الصياغة المحلية.

وقد قدم البعض فى مسابقة عام ٢٠٠٦م الصياغة الأوربية الهارمونية - فى إصدارهم لعدة نغمات معا آتية من آلة الأكورديون " ولا شك فى أن صدور نغمات مختلفة وفى نقرة واحدة - معا - من آلة واحدة، إنما يعنى صدور مركبات الهارمونية وكانت مركبات ثالثات النغم الرأسية (التآلفات الهارمونية) تعارض بشدة صنوف الفن الشعبى! وهو دون أحد آثار استخدام آلة أجنبية.

وهو ملزم لفرق " الأصول" بالدرجة الأولى.

أما القوالب الشعبية المصرية التى يجب الالتزام بها فى الريف وفى الصعيد هى:

١- الموال الفردى
٢- الموال القصصى
٣- السيرة
٤- التقاسيم
٥-التحميلة
٦- الليالى
٧- أغنية العمل وأغنية المناسبات -وحيدة المذهب (وحيدة اللحن) وعند بدو مصر:
٨- الغنيوة
٩- المجرودة
١٠- الشتيوة
١١- الطجة

فإذا كان القالب الموسيقى هو طريقة التأليف المتبعة فى هذا النوع أو فى غيره ، فلا يجب أن تلجأ الفرق إلى طرق التأليف "القالب" المتبعة فى القاهرة لغناء الفرد كقالب القصيدة أو الموشح القاهرى. وقد ظهر هذا الازدواج مرارا وتكرارا، وأصبح سمة مميزة لعدة فرق ، ملتحمة بها.

وعليه فإن الباحث يوصى بما يلى:

- لا يجوز استخدام قالب أوربى أو أجنبى كالسامبا أو الفوكس أو الرومبا!
- لا يجوز استخدام قالب حضرى مصرى كالدور أو أغنية الفرد العاطفية، المارش العسكرى أو القصيد مختلف الكوبليهات.

أى لا ينبغى الخروج عن القوالب الشعبية المذكورة أعلا .ذلك للنوعين من الفرق الشعبية إن إيجاد معايير للنظرة الموسيقية سوف يساعد على تقرير ما يلزم من أنشطة موسيقية وما يلزم، وسوف يدعم مسار التحكيم وينظمه، فيمنح الأفضلية بأحكام ثابتة، ويبعد العشوائية ليجرى التخطيط ، ويضع المنهجية والمنهج موضع التنفيذ كما يجعل تقييم الفرق أمرًا له دستور وقوانين.

المعايير الموسيقية الأربعة:

- معيار الآلة المحلية
- معيار الإيقاع المحلى
- معيار المقام المحلى
- معيار القالب والصياغة المحلية

وعند التسابق وإجراء المنافسة بين هذه الفرق لا بد من منح وتقسيم الدرجات الموسيقية على أساس المعايير الأربعة فحسب، ولو تقدمت -على سبيل المثال -فرقة من الصعيد (أصولية كانت أم مستلهمة) لتتخذ آلة " السمسمية" التى لأهل السويس أو الطنبورة" التى لأهل الوادى ولا تتخذ مزمار أو رباب الصعيد فإن ذلك لا بد أن يضعف من درجاتها الموسيقية ومكانها فى التسابق، غير أن تلك الاستعارة لا بد وأن تصبح مفضلة عن استعارة فرقة الأنفوشي لآلات الأوركسترا الأوربى! ولا بد أن تتميز الفرقة الصعيدية عن الأنفوشى لأن استعارتها جاءت داخلية (من بيئة مصرية لبيئة مصرية) ولم تتم خارجيا باتخاذ آلات أجنبية .

فى هذا السياق ووفقا لتلك المعايير الأربعة الفاصلة فإن الفرق الآتية:

١- فرقة الأنفوشى -للفنون الشعبية (إسكندرية)
٢- فرقة غزل المحلة - للفنون الشعبية
٣- فرقة المنوفية - للفنون الشعبية
٤- فرقة بنى سويف - للفنون الشعبية
٥- فرقة كفر الشيخ - للفنون الشعبية

لا ينبغى أن تتبوأ مكانًا فى تسابق كان ، بل ولا بد أن تحصل على التقدير الأقل فى نشاط الموسيقى فهى الفرق التى استعارت آلات موسيقية أوروبية ، ومن اوركسترا أوروبا الحضرى " الاوركسترا السيمفوني " ! واستعارت تلك الآلات بكثرة .

كما يرى الباحث ضرورة تنظيم علوم الموسيقى الشعبية ، حيث إن الممارسة الموسيقية الشعبية من قبل تلك الفرق المنتظمة بحاجة لإنشاء علوم الموسيقى الشعبية المصرية تلك العلوم التى سوف تقوم على خمسة أركان :

١- المقامات الشعبية

٢- الضروب الشعبية

٣- الآلات الشعبية

٤- القوالب الموسيقية الشعبية

٥- النصوص الأدبية الشعبية

ولقد قطع الكتاب الموسيقى الشعبى خطوة نحو تنظيم وإنشاء علوم الموسيقى الشعبية وسعى لرصد الآلات والقوالب الشعبية وبعض أوجه النص الأدبى الشعبى. غير أن إتمام مثل هذه المهام يتطلب دوما لجنة مشكلة لتعمل دوريا متمتعة بدعم الجهات الرسمية المختصة. ولو قامت اللجنة المنشودة وتوفرت على هذا العمل عاما أو أكثر وظلت فى حصر وتصنيف للأركان العلمية الموسيقية الخمسة ، منطلقة من الجهود السابقة ، لوجدت علوم الموسيقى الشعبية وقد بدأ تنظيمها وأمكن للموسيقى أن يبدأ من جديد فى إيقاظ وبلورة كل ما هو شعبى ولأمكن فى القريب مشاهدة الفن الشعبى وهو يحفر لنفسه مجرى كبيرًا ويقيم لنفسه منبعًا آخر من منابع التجدد الهامة ، وربما قام من ذلك صرح شعبى استطاع بتبادل التأثير والتأثر أن يصلح من كل مناحى الضعف الموسيقى فى العواصم المصرية .

المراجع :

■ **د. أحمد مرسى الأغنية الشعبية**
وزارة الثقافة مهرجان القراءة للجميع مدخل إلى دراستها. دار المعارف مصر ١٩٩٦ و ١٩٨٣.

■ **أسعد محمد على:**
أصول الموسيقى الفلكلورية نقابة الفنانين العراقيين (د) ١٩٧٦

■ **بريجيت شيفر :**
واحة سيوه وموسيقاها ترجمة جمال عبد الرحيم المجلس الأعلى للثقافة مصر ١٩٩٦.

■ **بهيجة صدقى رشيد :**
أغنيات شعبية من وادى النيل مصر ١٩٧١ مكتبة الأنجلو المصرية.

■ **د. حسام الدين محسب:**
دراستى : التحطيب فى الصعيد وتعليمه أكاديمية الفنون . دفاتر الأكاديمية ١٧ القاهرة ٢٠٠٦.

■ **د. سعاد إبراهيم:**
الغناء والألعاب الموسيقية لدور الأطفال مصر ١٩٩١.

■ **صفوت كمال:**
من فنون الغناء الشعبى المصرى الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ١٩٩٤.

■ **عصام ستاتى :**
السمسمية بين الواقع والأسطورة الهيئة العامة لقصور الثقافة مكتبة الدراسات الشعبية ٨١ القاهرة ٢٠٠٣

■ **د. فتحى الصنفاوى :**
تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية تاريخ المصريين ١٩٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٠

■ **فؤاد طلبة :**
فنون الضمة مكتبة مصر ، مصر ١٩٨٤.

■ **د. محمد أحمد غنيم :**
جماعات الغناء والطرب فى شارع صيام بمدينة المنصورة دراسة أنثروبولوجية إصدارات المركز الحضارى لعلوم الإنسان والتراث الشعبى بجامعة المنصورة المنصورة ١٩٩٧

■ **د. محمد شبانة :**
أغانى الضمة فى بورسعيد، دراسات فى الفنون الشعبية وزارة الثقافة.

■ **د. محمد عمران:**
١- الدراسة العلمية للموسيقى الشعبية، دار المعرفة الجامعية ، مصر، ١٩٩٧.
٢- موسيقا السيرة الهلالية ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٨ – ١٩٩٩.
٣- آلات الموسيقا الشعبية –الهيئة والأداء والتجميل ، عين للدراسات والنشر مصر ١٩٩٤.
٤- دراسات فى الموسيقى الشعبية المصرية تأسيس نظرى وتطبيقات عملية. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة ٢٠٠٥
٥- موسيقى الغجر المصريين المركز المصرى للثقافة والفنون القاهرة ٢٠٠٦
٦- آلات الموسيقا الشعبية المصرية وأدواتها المركز المصرى للثقافة والفنون القاهرة ٢٠٠٧.

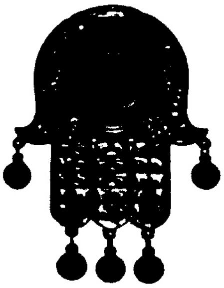
■ **إعداد : مود اربليس وأرنولد باكين :**
فى جمع الموسيقى الشعبية ترجمة نفيسة الغمراوى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ج.ع.م ١٩٦٣.

■ **إعداد وتصنيف مسعود شومان :**
الموسوعة المصرية لأغنيات الطفل.

■ **الشعر الشعبى :**
وزارة الثقافة. المجلس الأعلى للثقافة المركز القومى لثقافة الطفل. رسوم وإخراج محمد بغدادى القاهرة ٢٠٠٨

■ **نسيب الاختيار:**
الفلكور الغنائى عند العرب . وزارة الثقافة والإرشاد القومى المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية القاهرة ٢٠٠٦.

■ **هند باغفار :**
الأغانى الشعبية فى المملكة العربية السعودية. دار القادسية للنشر والتوزيع (د) ١٩٩٤



أشكال الأداء الحركى عند المولوية

مصر
حسام محسب

إن الإبداع الفنى هو فى واقعة ضرورة من ضرورات النشا الحيوى للإنسان داخل مجتمعه لذلك كان من الححتمى أن يكون للإبداع الشعبى بمأثوراته المتواصلة، وموروثاته المتعاقبة دور حى وبارز وواضح المعالم والسمات فى ثقافة أى مجتمع، ويتحدد هذا الور أيضًا بقًا لبيعة العملية الإبداعية وأشكالها، وتحديد عناصرها ومكوناتها وخائصها، ومعرفة الملامح الأصلية لها ، وإدراك أشكال هذه العناصر فى مختلف المجالات، ثم توظيفها توظيفا دقيقًا فى مجالات التعبير الحديثة ووسائلها المعاصرة.

مع ضرورة وعينا وإدراكنا لحيوية عناصر المأثور الشعبى من أجل الحفاظ عليه ، تنمو هذه العناصر وتأخذ أشكالها التامة دون مسخ أو تشويه.

إن الأداء الحركى الصوفى يتصل بفكرة حركة الجسم الإيقاعية وكما ذكر سمير جابر فى كتابه أطلس الرقصات الشعبية المصرية أن (الرقص حركة ولكن ليس بالضرورة أن تكون الحركة رقصًا ... فحركات الإنسان المعتادة والمألوفة يمكن أن تصبح رقصًا إذا ما أتاحت لمارسيها نوعًا من التحول الداخلى للإنسان)(١) فلقد أدى الأداء الحركى الصوفى دوراً محورياً فى تحقيق غايات التصوف الإسلامى الكبرى بوصفه وسيلة تعبير تتجاوز فى بعض الأحيان حدود طاقات اللغة، بوصفه "أداء حركى" فالأداء الحركى لغة تعبر عن الشعور ، والإحساس الكامن داخل المؤدى.

ومن الطرق الصوفية التى تعتمد على الأداء الحركى الطريقة المولاوية والتى تسعى إلى محاولة بلوغ درجة "الفناء": عن طريق الأداء الحركى الذى يريد المتصوف من خلاله التوحد مع حركة الأفلاك الكونية عن طريق محاكاته لها بحركات دائرية تصحبها موسيقى وغناء تنظم إيقاعها. ويهدف هذا البحث إلى التعرف على كيفية الأداء الحركى المرتبط بحلقة الذكر عند الطريقة المولاوية وكيفية تحليلها ، وتدوينها حركياً و تصنيفها .

فكلمة تصوف وإن كانت من الكلمات الشائعة إلا أنها غامضة تتعدد مفهوماتها وتتباين أحياناً والسبب فى ذلك التصوف خط مشترك بين ديانات وفلسفات وحضارات متباينة فى عصور مختلفة ومن الطبيعى أن يعبر كل صوفى عن تجربته فى إطار ما يسود مجتمعه من عقائد ، وأفكار ويخضع أيضاً لما يسود حضارة عصره من ازدهار أو انحدار وتبدو التجربة الصوفية واحدة فى جوهرها ولكن الاختلاف بين صوفى وآخر راجع أساساً إلى تفسير التجربة ذاتها المتأثرة بالحضارة التى ينتمى إليها كل صوفى منهم)(٢).

فمفهوم الصوفية والتصوف قد مر بمراحل عديدة مختلفة تبعاً لثقافة الصوفى القومية وتبعاً لطبيعة المرحلة أو الفترة الزمنية أو العصر والأفكار السائدة فى هذا الوقت ويقول قاسم غنى (التصوف أمر قلبى وهو من مقولة الأحاسيس الشخصية وكل واحد يعتبر التصوف

(١) سمير جابر - اطلس الرقصات الشعبية المصرية - وزارة الثقافة المصريه- المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية -ج١ ٢٠٠٦-ص٢٩

(٢) أبو الوفا الغنيمي التفتزاني ، مدخل إلى التصوف ، ص٣.

هـو ذلك الشئ الذى أدركه وأحس به ولا يمكن وصف حقيقة التصوف بتعريف عام جامع مانع يتفق عليه الجميع)(٣) وقد ذكرت عدة تعريفات فى كتاب تذكرة الأولياء للعطار وكشف المحجوب للهجويرى وعوارف المعارف للسهرودى القتيل.

(لقد اشتق لفظ التصوف من الصوف أو الصفاء أو الصف الأول أو الصفة إلى غير ذلك من الاشتقاقات التى حاول كتاب الصوفية أن ينسبوا اللقب إليها ... وكل منهم له رأيه ودلالته فينسب الطوسى إلى الصوف فيقول(٤) نسبتهم إلى ظاهر اللبسة لأن لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام وشعار الأولياء والأصفياء ويكثر فى ذلك الروايات والأخبار فلما أضفتهم إلى ظاهر اللبسة كان ذلك اسماً مجملاً عاماً مخبراً عن جميع العلوم والعمال والخلاق والأحوال الشريفة المحمودة(٥).

وتعتبر الطريقة المولاوية من أهم الطرق الصوفية وأشهرها وأكثرها انتشاراً ومؤسسها هو محمد جلال الدين الرومى ولد فى ٦ ربيع أول سنة ٦٠٤ هـ ٣ سبتمبر ١٢٠٧ فى مدينة "بلخ" ببلاد فارس لأسرة ينتهى نسبها إلي أبو بكر الصديق، ووالده هو حسين بهاء الدين البلخى القونوى، وكان دائماً ما يطلق على ابنه »جلال« منذ صغره لقب "خداوند كار"، الذى يعنى "مولانا"، ولقد اكتسب جلال الدين لقب "الرومى" من إقامته بالأناضول فى تركيا ، وتوفى الرومى فى جمادى الآخرة عام ٦٧٢ هـ - ١٧ ديسمبر ١٢٧٣ عن عمر ناهز ٧٠ عامًا فى قونية بالتكية التى أنشأها لتكون بيتاً ومركزاً للمولاوية التى انبثقت منها كل المراكز المولاوية حول العالم.

لم يكن جلال الدين الرومى هو أوّل من أدخل السماع(*) إلى حلقات الذكر، و لكنه كان الأكثر احتفاءً به، أمّا أوّل من نظم حلقات المولوية فى صورتها التى تعرف بها الآن فهو سلطان فيلد، فأصبحت قونيا فى عهده مركزًا يضم التكية "الزاوية" الأم بعد إنشاء عدد من التكايا فى المدن الأخرى. (وتقوم المولاوية على عناصر ثلاثة أساسيه هى الموسيقى ، والرقص ، وإنشاد الشعر وتحديداً شعر مؤسسها مولانا جلال الدين، وقد تعدى تأثير هذه الطريقة حدود الحلقات الصوفية ليشمل فنونا أخرى كالأدب ، و الرسم ، و الخط، يشهد على ذلك كثرة شعراء الفرس ، والأتراك ممن حذوا حذو مولانا فى غزلياته وما تحتويه المكتبات ، والمتاحف ومنها متحف قونيا من كنوز ومخطوطات نادره من بينها المخطوط الأول للمثنوى ذى المتمتمات الرائعه والمزين بالذهب وحلقات السماع بما فيها من رقص، هى تجربه كونية وطريقة للوصول إلى الحقيقه أى الله. وهو ما عبر عنه جلال الدين الرومى نفسه عندما قال: "هناك طرق عديدة تؤدى إلى الله و قد اخترت طريق الرقص، والموسيقى".)(٦).

ولقد بدأت رحلة "الرومى" عندما كان فى طريقه للحج مع والده وأثناء مرورهما ببلدة "نيسابور" التقى بهما الشاعر الصوفى "فريد الدين العطار" وأهدى للرومى كتابه "أسرار نامه"، مما كان له أبلغ الأثر فى بناء شخصية "الرومى" فيما بعد، وفى ذلك الوقت، كان الرومى دائماً ما يردد: "لقد اجتاز العطار مدن الحب، بينما أنا لا أزال فى الزاوية من ممر ضيق".

وأثناء مرور جلال الدين ووالده بـ"دمشق" التى كان يقضى بها الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى سنواته الأخيرة من حياته، رأى ابن عربى، جلال الدين يمشى خلف والده فقال: »سبحان الله.. محيط يمشى خلف بحيرة« . وكانت هذه العبارة بمثابة نبوءة لما سيكون عليه "الرومى" فى المستقبل. وبعد إتمام رحلة الحج، ذهبت عائلة الرومى إلى أرمينيا ثم استقرت أخيراً فى قونية بتركيا، وبها قام الأمير السلجوقى علاء الدين

(٣) د سامي عبد الجواد ، موسيقى المولاوية في مصر ودورها في إثراء الموسيقى العربية. رسالة دكتوراه.

(٤) سعيد مراد، مرجع سابق ، ص٤٨٩

(٥) السراج الطوسى : اللمع، تحقيق، عبد الحليم محمود وطه عبد الأبقى سرور ، دار الكتب الحديثة ، ١٩٦٠، ص ٤٠ ،٤١

(*) وهو عبارة عن الموسيقى والأشعار الصوفية التى تؤدى بمصلحة حلقات الذكر .

(٦) للدكتور محمد غنيمى هلال - جلال الدين مولوى - أعلام التصوف عبر التاريخ الإسلامى والعصر الحديث - http://freethoughts.aceboard.com/index

بدعوة والد الرومى حسين بهاء الدين لتدريس العلوم الشرعية والفقه، وبنى له مدرسة لذلك الغرض، وعندما توفى حسين بهاء الدين والد الرومى عام ٦٢٨ هـ - ١٢٣١م، خلفه ابنه جلال الدين الرومى فى تدريس مبادئ الشريعة والفقة، وقد عُرف بالبراعة فى ذلك ...... واعتاد جلال الدين الرومى أن يذهب إلى مدرسته الفقهية لإلقاء العلوم الشرعية ودائماً ما كان محاطاً بتلاميذه وفى تلك الأثناء وتحديداً في عام ١٢٤٤م نزل إلى قوني "الدرويش الجوال" شمس الدين تبريزى، وأقام فى أحد خاناتها أو فنادقه)(٧) وذات يوم تعرض شمس الدين لموكب الرومى حتى وصل إليه وجرت بينهما محاورة قصيرة جداً دارت همسًا، أغمى فيها على جلال الدين الرومى وعندماً استعاد وعيه أخذ شمس الدين تبريزى إلى مدرسته، وهناك اعتزل الناس مدة طويلة وبلغ من تأثير شمس الدين على الرومى مبلغاً عظيماً واستحوذ على مشاعره وأحاسيسه وجعله دائم الاعتكاف معه حتى وقع حادث ، توضحه لنا المستشرقة الفرنسية «إيفاديي فيترايى ميروفيتش» بقولها: (إن طول مدة اعتكاف الرومى حرم تلاميذه من التزود من علومه فقام تلاميذ الرومى باغتيال شمس الدين تبريزى حتى يثنوا "مولانا" عن طريق المحبة الإلهية الذى حرمهم من أستاذهم. وبعد اختفاء شمس تعرض الرومى لحالة فريدة تصفها الكاتبة والمصورة الكرواتية "مايا أوشوليشا" فى كتابها "الرومى كنز الروح": إن الألم العميق الذى عانى منه الرومى والجرح الغائر الذى أحدثه مقتل شمس تبريزى عبر عنه حركياً فى شكل الرقص الدائرى الذى أصبح العلامة المميزة لطريقتة الصوفية، حيث كان الرومى يدور ويدور حتى يصل لحالة من الذهول ويبكى حزناً وألماً)(٨) .

وقد عبر جلال الدين عن فجيعته بوفاة شمس تبريزى وقال :-

من ذا الذى قال إن شمس الروح الخالدة قد ماتت
و من الذى تجرأ على القول بأن شمس الأمل قد ولت
إن هذا ليس إلا عدوا للشمس وقف تحت سقف
و عصب كلتا عينيه ثم صاح: هاهى الشمس تموت

ومن أهم مؤلفات جلال الدين الرومى:

- ديوانه المسمى مثنوى فى حوالى ستة وعشرين ألف بيت من بحر الرمل، بها تصوير كثير من المسائل الأخلاقية والدينية، والصوفية النظرية، وبها وصل الشعر الصوفى إلى قمته لدى الفرس .
- ديوانه فى الغزل باسم شمس الدين تبريزى إذ أنه ألفه بتأثيره، وهو غزل صوفى تختلط فيه خواطر الحب بالوجد الإلهى المشبوب، المعشوق فيه الذات القدسية .
- كتاب "فيه مافيه" وهو عبارة عن حشد لمجموع ذكرياته عن مجالس أخوته فى الطريق كما يشتمل على قصص ومواعظ دينية وهو كتاب يخاطب فيه عامة المثقفين.
- كتاب "المجالس السبعة" يشتمل على سبع مواعظ دينية ألقاها أثناء اشتغاله بالتدريس .

نموذج من أشعاره.

الطائر القدس أو الروح
ظللت أياماً أفكر نهاراً وطول الليل
لماذا أظل فى غفلة عن شئون قلبى ؟
من أين أتيت؟ ولأى جدوى كان مقدمى ؟
وإلى أين أذهب آخر الأمر؟ إذ لا يتراءى وطنى هناك
وبقيت فى عجب بالغ أن لماذا خلقت
أو ماذا كان مراده من صنعى
أنا على يقين من أن الروح من العالم العلوى
فإن أن أشد رجلى من جديد إلى هناك حيث قدمت
وإما أن تحملنى الروح إلى حان المليك
حيث يقيم ساقى، وثم سأفض ختم الدنان

ولكى نستطيع أن نفهم جيداً فلسفة المولاوية

(٧) حسن عبد الموجود ، رحلة المجره من بلخ إلى قونيه ، مسجلة أخبار الأدب ، عدد أكتوبر ٢٠٠٧ ص ١٠.

(٨) المرجع السابق ، ص ١٠

ومعنى طقوسهم بتفاصيلها التى يمثل كل عنصر فيها معنى من معانى التصوف ابتداءً من المبنى للتكية وانتهاءً بملابس الدراويش إلا إذا فسرنا هذه الرموز ومعانيها الفلسفية وارتباطها بالأداء والموسيقى دون أن نغفل المؤدى.

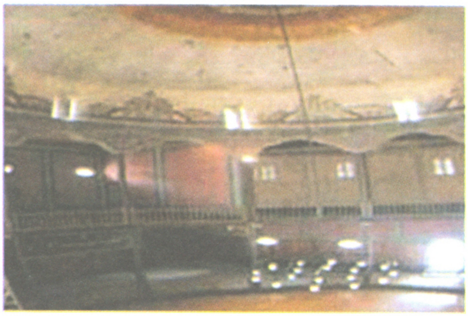
وسوف يتعرض الباحث إلى أهم الرموز الموجودة بطقس الأداء عند المولاوية والتى من خلالها تساعدنا على فهم المفاهيم التى قامت عليها الطريقة .

أولاً :- رمزية المكان

"السماع خانة Sama khan"

هى مكان السماع وتمثل قمة التطور المعماري وأبلغ درجات التعبير عن الرموز الهندسية والكونية والتي تحددها وظائف وأبعاد المساحة المعمارية التي يتم فيها "السمع" أو الرقص الصوفي عند المولاويين، وكانت سماع خانة القاهرة التى سوف نتحدث عنها بالتفصيل وهي من أبرز المنشآت التي خلفها المولويون في الفترة التي قضوها في مصر،كما أنها آخر سماع خانة ظلت تعمل بعد قرار إغلاق التكايا وحل طوائف الدراويش التركية.

وهو المكان الذى تقام فيه حفلة المولوية أو طقس السماع كاملاً ومنذ أن قام جلال الدين الرومى برقصة السماع حداداً على وفاة أستاذه وصديقه شمس تبريزى صارت هذه الرقصة رمزاً كونياً خاصاً للمعرفة الباطنية بقوى الكون من خلال البناء الهندسى للتكية المولاوية "السماع خانة" ورمزية الفلسفة الكونية التى يتلقى من خلالها المؤدي الطاقة الهرمونية للكون ويصل إلى الاتحاد الكلى بالناموس الكونى بمساعدة عناصر طقس السماع كاملة ويفسر ذلك علاقة الهندسة الكونية المتمثلة فى معمار التكية والموسيقى كعنصر من عناصر السماع حيث يعتبر المولاوية أن هرمونية الكون تتوازى بشكلها العددى الهندسى مع هرمونية النظام البنائى القائم على النسب الموسيقية واجتماع هذين العنصرين يرتفع بالملتقى إلى دورة التناغم النفسى مع الكون ومع باطن الإنسان ذاته فينفلت كلية عن وجوده المادى ليرقى بروحه للمشاهدة والمقابلة مع الحقيقة الإلهية ولهذا سميت حفلة المولاوية بالمقابلة(٩).



قاعة السمع خانة من الداخل

ثانيًا :- رمزية الأعداد والأشكال :

رمزية الأعداد

طبقاً لما قاله جوزيفى فونفونى طبقاً للفلسفة الصوفية والفلسفة الأفلاطونية الحديثة فإن (رمزية الأعداد والتصميم الهندسى والرموز الشكلية تمثل المفتاح الذى يفسر البناء والنظام الكونى فى فكر وفلسفة المولاوية وهذا المفهوم قد ظهر فى الحضارات القديمة الأخرى التى ظهرت قبل الإسلام وتعرف عليها فلاسفة الإسلام من خلال انتشار الإسلام فى هذه البلاد التى تحمل تراث الحضارات القديمة مثل فلاسفة مصر واليونان أمثال فيثاغورث وأفلاطون) (١٠) وعلى هذا الأساس نتعرض للأعداد ورمزيةعلاقتها بالبناء الهندسى للتكية وبالبناء الموسيقى والأداء لأن كل رقم يمثل جزء من البناء والإيقاع الكونى .

العدد ٤ :

قال أخوان الصفاء (*) (أعلم يا أخى أيدك الله وأيانا بروح منه أن الله تعالى جعل بواجب حكمته الأشياء الطبيعية التى تحث الكون والفساد

---

(٩) أحمد سامي عبد الجواد ، موسيقى المولاوية فى مصر ودورها فى إثراء الموسيقى العربية. ص ١٩٠.

(١٠) أحمد سامى عبد الجواد موسيقى المولاوية في ؟ مصر ودورها فى إثراء الموسيقى العربية. رسالة دكتوراه.

(*) هم جماعة من فلاسفة المسلمين العرب من أهل القرن الثالث الهجرى والعاشر الميلادى بالبصرة اتحدوا على أن يوفقوا بين العقائد الإسلامية والحقائق الفلسفية المعروفة فى ذلك العهد فكتبوا في ذلك خمسين مقالة سموها "تحف إخوان الصفا" .وهنالك كتاب آخر ألفه الحكيم المجريطى القرطبى المتوفى سنة ٣٩٥هـ وضعه على نمط تحفة إخوان الصفا وسماه "رسائل إخوان الصفا"- موسوعة ويكيبيديا، الموسوعة الحرة http://ar.wikipedia.org

وأسبابها وعلالها الموجبة لكون أكثرها مربعات، فينقسم الزمان إلى أربعة ربيع ،صيف ،خريف ،شتاء وتنقسم الجهات إلى أربع شرق ،غرب ،جنوب، شمال وتنقسم الأركان إلى أربعة نار، هواء ، ماء ، أرض وتنقسم الطبائع إلى أربعة حرارة، برودة، يبوسة رطوبة) (١١) ويشكل رقم الأربعة إذ عبرنا عنه هندسياً شكل مربع يمثل قاعدة أركان التكية ، المولاوية.

العدد ٧ :

يوجد سبعة مستويات من مركز القبة إلى مركز الساحة وسيطة وهى سبعة مقامات صوفية أو سبع سماوات (كما يرمز الرقم فى معظم الحضارات القديمة إلى عدد الكواكب وأيام الأسبوع وعند الصوفية السبعة مقامات للوصول إلى الله وهذه السبعة مستويات الوسيطة موجودة فى باطن الدراويش يرتقون بأرواحهم حتى يصلون إلى مقام الحبور) (١٢).

العدد ٨ :

يرمز الأداء الحركى عند المولاوية إلى حركة الكواكب التى ترمز فى حد ذاتها إلى طوف الأنبياء حول شمس الحقيقة الإلهية فإن هذا الترميز الفلكى يستمد منه المولاوية رمزية الأرقام المعبرة عن الكواكب الثمانية "المثمنات" ونجد أن الرقم ٨ يرمز إلى (الطبائع الأربعة مختلطة "حار رطب" -بارد يابس" -" بارد رطب" - حار يابس" وهى أصل الموجودات متطابقة مع عدد الكواكب.

١- مناظرات الكواكب ثمانية مواضع فى الفلك مخصوصة لما بينها.

٢- الحروف العربية الهجائية ٢٨ حرف مماثلة لـ ٢٨ منزلة القمر فى الشهر العربى.

٣- أجناس ألحان الغناء ثمانية.

٤- الجنة لها ثمانى مراتب.

٥- حملة العرش ثمانية.

٦- الثمانية هو أول عدد مكعب

٧- يعتبرون نصف قطر الأرض مساوى لرقم ٨.

٨-الكواكب ثمانية

العدد ٩ :

يرمز الرقم ٩ عن كل الموجودات، ويعبر عن عدد الأفلاك كما قال أخوان الصفاء إذ أن الفلك التاسع هو الفلك المحيط المحرك لكل الأفلاك أى نهاية كل الموجودات الطبيعية) (١٣).

ويرى أحمد سامى عبد الجواد فى رسالة دكتوراه (إن المكعب يحتوى على معظم الأرقام التى تمثل مفتاح البناء الكونى الذى يفسر بناء التكية على شكل المكعب الذى يعبر عن فكرة المولاوية وفلسفتها ففيه رقم الأربعة المعبر عن طبائع الموجدات وفى نفس الوقت قاعدة التكية وفيه رقم الستة المعبر عن أسطح المكعب وفى نفس الوقت معبر عن عدد دورات الدراويش فى السلاميين ١-٢ ممثلة الثلاثة أيام الأولى من الخلق فى السلام الأول والثلاثة الأيام الثانية من الخلق ممثلة فى الثلاث دوائر الباقية فى السلام الثانى وفيه رقم ١٢ وهو عدد أضلاعه المعبر عن أسماء الأئمة المكتوبين على أعمدة التكية ويساوى عدد الأبراج وعدد الأشهر وفيه رقم الثلاثة الداخل فى تركيب ثمانيه أركان فى المكعب فكل ركن ينبثق منه ثلاث زوايا قائمة حاصل مجموعها ٢٤ زاوية قائمة تمثل عدد ساعات اليوم الكامل) (١٤).

العدد ١٢

ترمز الاثنى عشر عمود والمكتوب عليها أسماء الآئمة إلى ١٢ برج سماوى أو ١٢ كوكب إلهى أو ١٢ ولى من أولياء الله الصالحين ويكون عدد المؤديين ١٢ درويش.

رمزية الأشكا

الدائرة:

وتمثل أصل الوجود فهى المكان الذى انبثقت منه كل الأشياء (يقول إخوان الصفاء عن الدائرة والشكل الكروى (جعل الله الأفلاك كروية الشكل

(١١) أمينة محمد عماره : الموسيقى في رسائل أخوان الصفاء ، رسالة ماجستير - ص ١٢٨.

(١٢) أحمد سامي عبد الجواد ، موسيقى المولاوية في مصرب ودورها في إثراء الموسيقى العرب

(١٣) المرجع السابق- ص ١٣٥

(١٤) أحمد سامي عبد الجواد موسيقى المولاوية في ? مصر ودورها في إثراء الموسيقى العربية - رسالة دكتوراه ، ص ١٩٥.

لأنه أفضل الأشكال وأوسعها وأبعدها عن الآفات وأسرعها حركة ومركزها فى وسطه وأقطاره متساوية ولا يمس غيره إلا على نقطة واحدة ولا يوجد فى أى شكل غيره هذه الأوصاف وجعل الله حركته مستديرة لأنها أفضل الحركات، ويأتى من هنا فكرة دوران الدراويش حول أنفسهم فى أدائهم الدائرى مع الموسيقى والمسرح الدائرى لدراويش المولاوية يتوسطه مركز ... الدائرة الذى يمثل الوحدة المطلقة والوجود المطلق الذى انبثقت منه كل الأشياء ويمثل الشعاع نصف القطرى من مركز الدائرة القوة التى ينبثق منها كل الأشياء حتى الزمن ويمثل اتجاه حركة المولاوية فى دورانهم) (١٥).

دائرة الساحة :

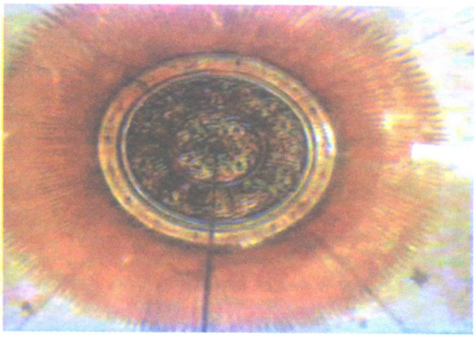
ترمز دائرة الساحة التى يؤدى عليها المؤدون إلى الوحدة الكونية والوجود المطلق والشكل الأصلى الذى انبثقت منه الأشياء فهم يدورن فى اتجاه حركة انبثاق الأشياء معبرين عن الستة أيام للخلق كما ذكرنا سالفاً عن رأى فلاسفة اليونان والمتصوفة فى الشكل الكروى كما يرمز مكعب مبنى التكية المولوية إلى الشكل المكعب الذى يماثل فى رأيهم طوف الحجاج حول الكعبة. كما يمثل أفضل الأشكال المتساوية بعد الدائرة كما يمثل كل فضائل رقم الثمانية وعلاقته بالأفلاك وهندسة الكون ، والأركان ، والطبائع ، والنسب الموسيقية.

الشمس :

تمثل الشمس المرسومة فى منتصف القبة النور الإلهى وحركة الكون وعالم الوجود المادى أى عالم القوة اللازمة لحركة الكون.

القمر:

يمثل عالم الغيب ، والجمال الإلهى ، والأسرار، والعشق الإلهى كما يمثل عند الشعراء نفس المعنى.



شكل يوضح الرسم أعلى الساحة

القبة:

ترمز إلى عالم السموات ومركزها الشمس التى تدور حولها كواكب الولاية ممثلة على شكل طيور. مثل دوران الدراويش التى يمثل حركة الكواكب التى ترمز إلى طواف الأنبياء حول شمس الحقيقة الإلهية.

الضريح والقبلة

يرمز الضريح فى نهاية المسرح إلى الولى المتوفى شيخ الطائفة ويسمى القطب أو الغوث أو ولى الله ويكون مدفون فى مؤخرة مسرح التكية بالفعل وبينه وبين خشبة المسرح مسافة لا تزيد عن عشرة أمتار فإذا مددنا خطأ أفقياً من الضريح إلى الطرف الآخر من المسرح نصل إلى قبلة يسبقها لافتة مكتوب عليها "يا حضرة مولانا" ويرمز بها إلى جلال الدين الرومى فالولى المتوفى يجلس فى اتجاه شيخ الحلقة الذى يأتى بعده كشيخ للطائفة ويجلس وظهره إلى الضريح .

ثالثاً :- رمزية الموسيقى ، والشعر

وتعتبر الطريقة "المولاوية" المسؤولة بالدرجة الأولى عن ظهور واستمرار الموسيقى الدينية الصوفية فى تاريخ تركيا القديم والمعاصر كما دلل جلال الدين فى حديثه عن الموسيقى بقوله:

(فى توقيعات الموسيقى يختبئ سر لو كشفت عنه لتزعزع العالم) (١٦)

وكما ذكر فى موقع زرياب المتخصص فى الموسيقى إن الموسيقى الصوفية تعرف عند

(١٥) أحمد سامى عبد الجواد المرجع السابق- ص ١٩٧؟

(١٦) للدكتور محمد غنيمى هلال - جلال الدين مولوى - أعلام التصوف عبر التاريخ الإسلامى والعصر الحديث - http://freethoughts.aceboard.com/index

الأتراك عمومًا باسمين أولهما "سَماع" Sema أو السماعي وهو نوع من الأشعار أو الكلمات المستخدمة في الموسيقى التركية، وهو أيضًا الذكر الديني القائم على الدوران وقوفًا والمصحوب بالموسيقى التي تستخدم فيها آلات موسيقية مثل الناي والقانون وهي الموسيقى التي تعزف في الحجرة المسماة بـ "سماع خانة" Sema-Hane والتي تقع في داخل زاوية الطريقة المولاوية أو تلك الأشعار الغنائية التي تغنى في الـ "مشك خانة") Mesk-Hane المكان المخصص للعزف الموسيقى) . أما النوع الثاني للموسيقى الصوفية فيحمل اسم "إلهي" Ilahi وهو من الشعر الصوفي التركى والإلهي أيضاً، وهو المنظومات والقصائد التي تتحدث عن أوصاف وخصال الله تعالى ورسوله الكريم وتحتوي على أدعية....) (١٧) كما أن أشعار وقصائد رجال الصوفية المشاهير مثل: الرومى، وسلطان ولد، ويونس إمرة، وسليمان شلبى هى المادة الدسمة وحجر الأساس فى تشكيل الموسيقى الصوفية التركية. وكان يطلق تعبير "درويش" داخل الطريقة المولاوية على الشخص الذى يبلغ درجة ده ده ليك ، وهى أعلى الدرجات أو الصفات التى تطلق مبالغة على المنتسب القديم للطريقة المولاوية .

ولم يكن هناك قبل المولاوية هذا التركيز على الموسيقى المصاحبة للأداء أى أن بقية الطرق الصوفية غير المولاوية لم تكن تسمح بالآلات الموسيقية ماعدا الدف. لكن بعد دخول الغزو العثمانى إلى مصر صارت طريقة المولاوية هى الطريقة الأساسية التى تزعمت كل الطرق الصوفية وجذبت إليها الأنظار وقلدتها معظم الطرق الصوفية .كما نقلت الكثير من أساليب الموسيقى وآلاتها المستخدمة من طقس السماع للفرق الأخرى. ويقول فرج العنترى عن هذا الأثر القديم والعميق فى مصر للجماعة (وقد خلقت الطريقة المولاوية بحركاتها هذه رقصة دنيوية تمارس فى الاحتفالات المختلفة فى مصر وهى رقصة التنوره) (١٨). ويرى الباحث هنا ان هذا خلط بين ماتقدمه فرق أبو الغيط وهو يسمى التنوره وبين متقدمه المولاوية وهى تختلف تماما فى مضمونها وأشكال الأداء عن أشكال الأداء الحركى لدى المولاوية .

الشعائر عند المولاوية تتكون من تركيبات مؤلفة بدقة ولها رمزيتها الخاصة حيث تنقسم هذه الشعائر إلى أربعة أجزاء كل جزء منها يسمى سلام ويتصل كل جزء منها من خلال الغناء وفى السلامين الأول والثانى تغنى مختارات من الديوان الكبير جلال الدين الرومى أو المثنوى وفى الجزء الثالث يمكن أيضاً أن تغنى قصائد من الأشعار الأخرى لجلال الدين الرومى .

وتعزف الموسيقى الدينية والموسيقى الروحية بطرق مختلفة (كما أن الموسيقى المولاوية الروحانية تحوى داخل إطارها أنماطاً مختلفة فالموسيقى بشكل عام يوجهها ويتحكم بها كبير الطبالين إنه مسؤول عن توجيه التدفق الموسيقى ويقرر ما إذا كانت تعزف بسرعة أو ببطء فالجو الروحانى فى مجمع الشعيرة يؤثر فى قراره وعلى الرغم من ذلك فهو بنفسه الذى يتحكم فى العلاقة بين الموسيقى والأداء وسواء استشعر كبير الطبالين أن الحجرة هادئة أو ساكنة فإنه سوف ينقل هذا التأثير إلي الموسيقى ومما هو جدير بالملاحظة أنه من المحتمل أن لا يكون كبير الطبالين منتبهاً لكونه متأثراً بسبب تركيزه واندماجه فى الشعيرة وكما ذكرنا فإن التركيز العالى يجلب قلة الانتباه ومن ثم التلقائية) (١٩) وعلى الرغم من أن الاختلافات بين الأجزاء والإيقاعات محددة سلفاً فأن كبير الطبالين مسؤول فقط عن سرعة الموسيقى فإنه يكفيه

(17)http://www.zeryab.org

(١٨) فرج العنترى : الإبداع والأسلهام في موسيقى التصوف ، مجلة الهلال ، عدد ديسمبر ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص١٠٢.

(١٩) نيزيه يوزيل : ترجمة مصطفى محمود -موسيقي الدراويش -مجلة أخبار الأداب ص ٢٦.

فقط أن يحدد التوتر الروحى للشعيرة وذلك نابعاً من الإحساس الداخلى لديه الذى يتحكم فى السرعة بشكل تلقائى وحسب تأثره.

العنصر الآخر المهم فى الموسيقى المولاوية هو الصوت فالصوت يستحضر أولاً من خلال الناى بسبب أن موسيقاه قريبة الشبه بالصوت الإنسانى كذلك فالناى يستخدم كآله فى الموسيقى الكلاسيكية غير الدينية لكنه حينما يستخدم فى الموسيقى المولاوية فإنه يكون أكثر قداسة وعمقاً إن عازفى الناى يتم توجيههم عن طريق الناياتى خلال الشعائر المولاوية وتوجد فى الموسيقى الكلاسيكية المولاوية كثير من أنواع المقامات أو الطرز وتتكون الشعائر المولاوية من مقامات كثيرة مختلفة وتسمى كل شعيرة من الشعائر على اسم المقام الذى تتألف منه إن كبير عازفى الناى الناياتى يترجل ارتجالات طويلة لكل مقام من المقامات فيما يسمى تقسيم وأحياناً يكلف أحد نافخى الناى بهذا الواجب ويعتمد هذا الترجل على المشاعر الروحانية للناياتى أو عازف التقاسيم فهو يتذكر اللحن أو النغمة التى هم بسبيلهم إلى عزفها متأثراً فى ذلك بالجو السائد فى المحفل بطريقة تشبه كثيراً طريقة كبير الطبالين ويصل المشاركون فى الشعيرة إلى الخطوة الأولى تماماً من التركيز مع هذا التقسيم.

وتنقسم الشعيرة إلى جزئين يتألف الجزء الأول منها من النعت أو المديح "قصيدة تمتدح الرسول صلى الله عليه وسلم " وارتجال على الناى "تقسيم". وحلقة سلطان فيلد(*) ويتكون الجزء الثانى من أربع "سلامات" والموسيقى المساعدة النهائية، وتلاوة القرآن والصلاة وهى كالتالى .



بعض الآلات الموسيقى المستخدمة عند المولوية

رابعاً :- رمزية الملابس

يمكننا القول أن الأزياء التى يرتديها المولاويون ترمز لعناصر مختلفة فى شكلها ولونها فلقد قالت المستشرقة الفرنسية المعاصرة إيفا دى فيتراى فى كتابها "جلال الدين الرومى والتصوف"(*) ثياب البيضاء التى يرتديها الراقصون ترمز إلى الأكفان وتعبر عن النقاء ، والنور وتحرر الروح من الجسد ، والمعاطف السود ترمز إلي الجسد الذي يمنع الروح من التحليق ورؤية نور الله وقبعة من اللباد ترمز إلى شاهدة القبر، والبساط الأحمر يرمز إلى لون الشمس الغاربة .... وسقوط المعاطف السوداء يعنى الخلاص والتطهر من الدنيا) (٢٠)



صوره توضح ملابس المولاوية

خامسًا : رمزية الأداء الحركى عند المولاوية:

إن الأداء الحركى الدائرى عند المولاوية هو طقس يرمز إلى دورة المجرات فى الفضاء الشاسع، وإلى كل ما يتحرك فى الطبيعة من

(*) ابن جلال الدين الرومى

(*) صدر هذا الكتاب القيم للمستشرقة الفرنسية المعاصرة إيفا دي فيتراى – ميروفيتش بترجمته العربية سنة ٢٠٠٠ عن مؤسسة الطباعة والنشر في وزارة الثقافة الإيرانية، وكان قد تُرجم إلى الانجليزية سنة ١٩٨٧ ثم قام بترجمته من الانجليزية إلى العربية الدكتور عيسى علي العاكوب، يقع الكتاب في ٢٣٢ صفحة من القطع المتوسط .

(20)www.islamic-sufism.com

كائنات. فنجد أن دائرة المؤدين تنقسم إلى نصف دائرة كما قالت المستشرقة الفرنسية المعاصرة إيفا دى فيتراى فى كتابها "جلال الدين الرومى والتصوف" يمثل إحداهما قوس النزول أو انغماس الروح فى المادة ويرمز قوس الصعود إلى صعود الروح إلى بارئها ومنشئها ويمثل دوران الشيخ حول مركز الدائرة الشمس وشعاعها، وحركة الدراويش ترمز إلى القانون الدورى فهم يدورون عكس عقارب الساعة أى مع دوران كوكب الأرض حول الشمس.

(كان جلال الدين الرومى مهتماً بالحركة والصوت على كوكب الأرض والسما وحركة الدراويش الدوارة هى تعبير عن الاستماع الكونى الذى يحس بواسطة تزامن تأثير التلاشى مع ذكر الله عز وجل وقد وصف جلال الدين ذلك الأداء بعدة طرق قال إنها شهادة على حالة من الإحساس بوجود الله من خلال أنعم الألوهية. وهى صراع مع النفس للخفق أو الرفرفة بيأس كطائر نصف مذبوح ملطخ بالدم يتمرغ فى الوحل والتراب،ساعتها يصبح مدركاً لحزن يعقوب فى سبيل الوصول إلى ارتعاشة مقابلة يوسف ورائحة قميصه. ذلك الأداء وحده لغز فهو الطريق إلى الوصول لمكان حتى الملائكة لا يمكنهم الوصول إليه، والدرويش الحقيقى لا يسأم أبداً لأنه لا يكرر شيئاً مرتين أبداً، إنه رجل يسافر بشكل مستمر فى دائرة ذاته، مكرراً أعمال ماضيه حاصراً نفسه داخل شبكة من ابتكاره الخاص)(٢١). ويعتبر الدراويش عند أدئهم حركة الدوران نوعاً من التحرر ربما يصل إلى مرحلة الإنسان المثالى لكنه ينال الخاصية السحرية فى الحياة التى تحيد التصاقه بالأرض محررة إياه من الاهتمامات العامة والمخاوف.

أما حفل السماع فيجرى على النحو التالى، يدخل الرّاقصون إلى الحلبة، ثم يدخل بعدهم الشيخ الذى يمثّل الوسيط بين الأرض و السماء، فيحيى ويجلس على السجادة الحمراء التى يذكّرنا لونها بلون الشمس الغاربه وهى تنشر آخر أشعتها على مدينه قونيا يوم وفاة مولانا. ثم يشرع المغنون فى ترديد مدائح وأذكار منتقاه من أشعار جلال الدين الرومى، عندها يتقدّم الدراويش ببطء ويطوفون ثلاث مرّات حول السجادة الحمراء و يرمز عدد الدورات إلى المراحل الثلاث التى تقرّب السالك من الله وهى: طريق العلم أو الشريعه، وطريق الرّؤيه أى علم الباطن وطريق المعرفه الحقيقه والاتحاد مع الله.

ومع دخول الشيخ الحلقة لأداء دوره، نلاحظ تسارع إيقاع الآلات، ثم يبدأ الدوران فى مركز الدائره فيكون بمثابة الشمس وإشعاعها، وهذه اللحظه هى لحظه التحقق القصوى والاتحاد مع المطلق فى النهاية يتخذ الشيخ مكانه على السجادة فيتخلى الدراويش عن جلبابهم الأسود ليظهروا بلباسهم الأبيض وكأنهم تحرروا من جسدهم المادى من أجل ولادة جديدة، فى تلك اللحظه يأذن لهم الشيخ بالرقص فيطفقون يدورون ببطء، وقد مدّوا أذرعهم كالأجنحه: اليد اليمنى وكفها إلى السماء واليسرى وكفها إلى الأرض. وهذه الحركه هى كناية عن أن الدرويش يتلقى الطاقة الحيوية من السماء ليمنحها إلى للأرض.

وعندما ينتهى الشيخ من الأداء ويعود إلى مكانه تتوقف الآلات عن العزف ويشرع المنشدون فى ترتيل القرآن إيذانًا باختتام مجلس السماع، والرقص فى حلقات السماع هو، أولاً وأخيراً، تحرير للجسد وانفلات من قيود المادة بحيث يصبح المؤدى وهو يدور حول نفسه، هو النقطة والدائرة معًا - أى محور العالم، ومن خلاله تلتقى السماء بالأرض وتبدآن حركتهما فيكون السماع، والحال هذه مرآه أوسع هى حركه الأكوان المرئية

(٢١) ميرفت عمارة ، الصعود للسماء رقصاً ، مجلة أخبار الأدب ، عدد أكتوبر ، القاهرة ، ٢٠٠٧ ص ٢٢.

وغير المرئية. أما الموسيقى المصاحبة فإنها كناية عن تناغم هذه الأكوان فيما بينها فى نظام محكم هو أسطع دليل على وحدانيّة الخالق.

ومن الملاحظات الهامة أن باب دخول الساحة أقل من مساحة الباب المعتاد للدخول فهو قصير بحيث يدخل الدراويش محنيو الرأس ، والصدر كنوع من التواضع والخشوع وكأنهم يؤدون التحية (لجلال الدين الرومى). ونجد ثلاث درجات من السلم الحجرى للنزول من باب الدخول إلى ساحة الأداء .

إن (الرقص الصوفى هو ذاكرة النفس المضيئة ,لأنه ليس مجموعة حركات تم ضبطها وتنظيمها من الخارج ، بل هى مرتبطة بفاعلية الكائن الأسمى ،وهو يؤكد على تلاحم وتفاعل كل المعانى المؤكدة لإنسانية الإنسان ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً... الرقص الصوفى هو محاولة حماية الجسد وتحصينه وتطهيره من كل ماهو مادى يغلق على النفس) (٢٢) . وتقول هدى درويش فى وصف الأداء الحركى عند المولاوية (لقد اشتهرت الطريقة المولاوية بما يعرف بالرقص الدائرى لمدة ساعات طويلة يدور الراقصون حول مركز الدائرة التى يقف فيها الشيخ ، ويندمجون فى مشاعر روحية سامية ترقى بنفوسهم إلى مرتبة الصفاء الروحى فيتخلصون من المشاعر النفسانية ويستغرقون فى وجد كامل يبعدهم عن العالم المادى ويأخذهم إلى الوجود الإلهى كما يرون)(٢٣).

ومما سبق نجد أن المولاوية تعتمد على الرمزية فى عناصر العرض من مكان ، وأعداد، وموسيقى ، وغناء ، وملابس ، وأداء حركى وسوف نقوم الآن بالتحليل لنموذج لاحتفالية أقيمت للمولاوية .

وفيه نجد أن الاحتفالية تنقسم إلى نوعين من الطقوس :

■ الطقس الأول : " السماع" وهو مرتبط بالصوت / الموسيقى .

■ الطقس الثانى : "الذكر" وهو مرتبط باستخدام الكلام والحركة .

قسمت السمع خان و هى الساحة التي يقدم فيها العرض كما شاهده الباحث إلى الآتى:

- الجانب الأيسر وهو المركز وممثل العالم الروحانى وموقع الذات الإلهيه يغطى أرضية هذا الجانب جلد غنم أحمر اللون .
- الجانب الأيمن يتكون من باقى الساحه تغطى أرضيته بجلد غنم أبيض اللون ويرمز هذا الجانب للعالم المادى/السقوط وهو مكان وقوف المؤدين
- الجانب الخلفى وهو مكان لجلوس العازفين والمنشدين
- يدخل المؤدون والعازفون بالتوالى إلى الساحة و يأخد كلاً منهم مكانه ثم يضعون أيديهم على صدورهم بحيث تكون اليد اليمنى على الكتف الأيسر واليسرى على الكتف الأيمن ليكونوا بذلك فى وضع التواضع يتحرك المؤدون فى الساحة ليكونوا قوسًا حول المركز الأحمر .



- الكل فى مكانه المحدد ،الشيخ فى المركز والراقصون فى القوس من حوله والعازفون فى عمق الساحه ويبدأ أحد المنشدين بغناء مقاطع من النات وهى قصيده من تأليف

(٢٢) الرقص لغة الجسد- إكرام الأشقر - الناشر: الفرات للنشر والتوزيع تاريخ النشر ٢٠٠٣/١١/٠١

(٢٣) المولاوية . د. هدى درويش www. Alazhr.org.

جلال الدين الرومى تعبر عن الحب والتقدير لرسول الله سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام وخلال قراءة النات ينحنى الشيخ و العازفون عدة مرات عند ذكر الله أو أسمائه كذلك عند ذكر المصطفى أو صفاته . تنتهى القصيدة بدقات الطبول الصغيرة المسماة بالكودوم لمرات قليلة ترمز الدقات لأمر الله كن فيكون فى سورة يس الآيه رقم ٨٢ ..



الكودوم وهى طبول صغيره تشبه البونجز
وتعزف باستخدام عصى خشبية مزخرفة

بعدها تبدأ ارتجالات الناى فى تقاسيم بديعة على الراست أيضا ينتقل بعدها إلى الحجاز مع تزايد إيقاع الكودوم لإضفاء جو احتفالى يمثل نفخ الملاك إسرافيل فى النفير ليعلن قيام يوم البعث والحساب أى يوم القيامة حيث تبعث جميع المخلوقات من جديد تبدأ الفرقة الموسيقية فى العزف مع الناى فى توافق بديع ثم ينتهى ارتجال الناى ويبدأ البشرف والبشرف هى مقطوعة احتفالية على مقام الحجاز تعزف على قالب إيقاعى مكون من ٢٨ دقة ومع أول دقه يسجد الشيخ والمؤديين ويضربون الأرض بأيديهم ثم ينهضوا ليوضحوا أن كل شىء خاضع لأمر الله ويشيرون أيضًا إلى بعث الموتى من قبورهم يوم الحساب ويتوالى عزف البشرف بينما يقوم الشيخ ويتبعه المؤدون بأداء دورة السلطان فيليد والدورة تتكون أساسا من ثلاث طوافات حول الساحة يرمز الطواف ثلاث مرات إلى الترفع عن العالم المادى أملاً فى الوصول إلى العالم الروحانى ويرمز طوافهم ثلاث مرات إلى مستويات المعرفة الثلاثة التى تأتى فى الصوفية وهى : الدراية والرؤية و التحقيق ،يطوف الشيخ ووراءه صف المؤديين ويبدأ الطواف من الطرف الأقصى المقابل للمركز الأحمر ،يتحرك الشيخ جهة المركز وينحنى تحيةً عند وصوله ثم يعبر خط الاستواء ليواجه صف العازفين وينحنى برأسه انحناءة خفيفة بينما ينحنى له كل العازفين برؤوسهم ثم يطوف الراقصين ثلاث مرات حول الساحة بينما يحيى كلا منهم زميله التالى بانحنائة بسيطة .

أثناء الطواف يضع المؤدون ايديهم اليمنى تحت عباءاتهم فوق قلوبهم كدليل على الخشوع و الرضى. وترمز التحيه الى تحية الروح للروح بعيداً عن الجسد المادى الفانى تتم الثلاث دورات و ينتهى عزف البشرف ودورة السلطان فيلد .

تعتمد السمع خان على وجود خط الاستواء... وهو خط وهمى يفصل بين المركز الأحمر وقطاع العازفين و المؤديين – العالم المادى- هذا الخط لايخطو عليه سوى الشيخ حيث إنه الشخص الوحيد الذى يعرف الطريق إلى الحقيقة الإلهية.

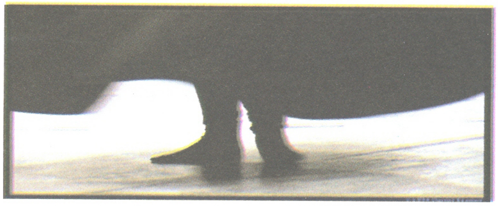
ويبدأ الاحتفال الموسيقى

السلام الأول

وفيه يقف المؤدون بعد الطواف فى صف واحد بديلاً عن القوس ،ثم يقومون مع بداية الموسيقى بخلع عباءاتهم السوداء مما يرمز للميلاد الروحى وتوحى هيئتهم أثناء الخشوع بالرقم واحد مشيرين إلى وحدانية الله ويتجه قائد الأداء وهو رجل متوسط العمر نحو الشيخ الجالس فى المركز ليطلب منه الأذن لبداية السمع وبموافقة الشيخ يقوم المؤدون واحداً تلو الآخر بالمرور لتقبيل يده اليمنى وفى المقابل يقوم الشيخ بتقبيل قبعاتهم الطويلة كنوع من رد التحية.

ويبدأ كل مؤدى بعد تقبيل يد الشيخ.. فى

الدوران حول نفسه لتبدأ أكثر مظاهر الاحتفال شهرة وشعبية على الإطلاق. موسيقى هذا السلام تتنقل بين الراست ، والحجاز وأحيانا الصبا.



صوره توضح كيفية الارتكاز على قدم واحدة لمساعدة المؤدى على الدوران

عموماً تزداد سرعة المؤدين تدريجيًا ويتحركون فى اتجاه العمق مفسحين لغيرهم ممن انتهوا للتو من تقبيل يد الشيخ المجال لإكمال القوس وبدء دورانهم الخاص بينما يتجول قائد الأداء بينهم ليقوم بتوجيههم. عند اشتراك كل المؤدين فى تكوين القوس يثبت كلا منهم فى مكانه دائرًا حول ذاته رافعًا كفه اليمنى عاليًا وإبهامه الأيسر فى مستوى عينيه ويوحى ذلك الوضع بسيادة عدل الله ويكون الدوران عكس اتجاه عقارب الساعه وعموما تكون سرعة الدوران بطيئة نسبيًا يبدأ بعدها المؤدى فى زيادة سرعته إلى حد معين، يبدأ بعدها المؤدى فى تخفيض سرعته تدريجيًا وتزداد مدة تخفيض السرعه بازدياد مدة الدوران فقط لمحاولة تكييف جهاز الاتزان على سرعه الجسم ومنع سقوطه أو حتى ظهور أعراض أخرى.

ويبدأ المؤدى الأخير فى الحركة مع دورانه المتناقص السرعة ناحية الشيخ الذى عبر الاستواء مره أخرى إلى الساحة مواجهاً المؤدين حيث يقف كل مؤدى أمام الشيخ لينحنى احتراماً ثم يعود إلى موقعه الأول فى وضع التواضع ليكونوا صفا فى مواجهة المشاهد وعند انتهاء آخر مؤدى يعود الشيخ مره أخرى إلى المركز الأحمر ليبدأ فوراً السلام الثانى بنهاية موسيقى السلام الأول .

وجدير بالذكر ان الأداء الدورانى الصوفى ليس دورانًا عشوائيًا أو فطريًا بأية حال من الأحوال بل يعتمد تكنيك الدوران أساسا على اعتماد القدم اليسرى بمثابة دعامة يدور حولها الجسم كله طوال مده الاحتفال وتكون القدم اليمنى بمثابة المحرك وفائدة الارتكاز حول القدم اليسرى هو منع الجسم من السقوط أثناء الأداء فى حالة الدوار عن طريق التركيز فقط على شد عضلات القدم اليسرى عند الشعور باختلال التوازن.



السلام الثانى :

وهو عباره عن قالب إيقاعى مكون من ٩ دقات وهو أكثر بطئاً من موسيقى السلام الأول ويدفع هذا التغيير الإيقاعى المستمع إلى التامل ويبدأ المؤدون فى الدوران بنفس المنهج السابق عندما تتوقف الموسيقى يتوقف المؤدون عن الدوران ويقفون على هيئه مجموعات ثنائيه وثلاثيه ملتصقة الأكتاف ليأخذوا وضع الخشوع مره أخرى وتتكرر نفس أحداث السلام الاول لكن دون تقبيل يد الشيخ فقط الاكتفاء بالانحناء

البسيط عند المرور أمامه. يشير السلام الثانى من السيما إلى درجة الوصول للسبيل الداخلى فى الصوفية وهى أن يصل الإنسان لحالة من الرهبة والتعجب من قدرة الله الخارقه فى مشاهدة عظمة وتآلف خلقه ،ثم يطوقون خصورهم بأيديهم، وتسرع خطواتهم شيئًا فشيئًا، ثم يضعون اليد اليمنى على موضع القلب، ويرفعون اليسرى فوق الرأس وتزداد سرعة دورانهم فتفرش أثوابهم المضمومة، وإذا هى دوائر كبيرة تنبثق من وسطها جذوعهم ثابتة دون أى التواء، ثم ترتفع أيديهم بضراعة نحو السماء كأنها تستجير بها،وتميل رؤوسهم قليلاً إلى اليمين، وتتيه نظراتهم فى الفضاء دلالة على مرحلة الوجد، مرحلة الانعتاق، وتوق الإنسان إلى الذات القدسية وهم يعبرون بالأداء عن هذا كله تعبيرًا بليغًا .

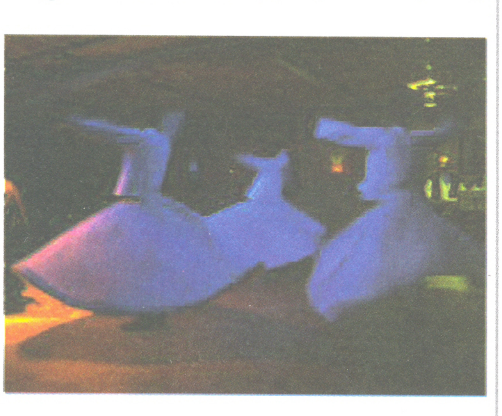
السلام الثالث:

وما ينبهنا لبدايته فى الحقيقه هو اختلاف القالب الإيقاعى المستخدم. ثلاثة قوالب ذات سرعات متزاديه الأولى على ٢٨ دقه والثانيه على إيقاع ١٠ من دقات وأخيرًا الثالثة على إيقاع من ٦ دقات فى نهاية الدقات الست الأخيرة تتصاعد شده الإيقاع تدريجيًا ويرتفع صوت الموسيقى ويبدأ المؤدون فى الدوران كما فى السلامين الأولين ولكن بشده أكبر ،يمثل السلام الثالث التحول من خشية الله والتزام أوامره خوفًا او طمعًا إلى الحب ، والتضحيه فى سبيل هذا الحب وهو ما يطلق عليه التوحد الكامل مع الله والذوبان معه والوصول إلى الفناء التام فى سبيل الله وهى أعلى مراتب الإيمان. ثم نلاحظ إبطاء إيقاعات الكودوم إيذانًا ببدء .

السلام الرابع :

يبدأ المؤدون بالدوران ولكن بسرعات أقل وحماس أكثر فتورًا ويدورون فى أماكنهم ويشاركهم الشيخ ومعلم الأداء الحركي الدوران ولكن دون نزع ردائهما الأسود حيث يمسكون ردائهم باليد اليسرى وياقتهم البيضاء باليد اليمنى.

يمثل هذا السلام أعلى مراتب الاسلام وهى المعرفه وبه تكتمل الرحلة الروحانية التى بدأت بالنات إذ يصل الإنسان عن طريق القناعة التامة بما قدر له والإيمان بمهمته التى خلق لها وهى خدمة الذات الإلهية فى نهاية السلام يقوم العازفون بعزف البشرف الأخير وهى موسيقى شديدة الشفافيه والبطء ترسخ مفهوم الإحباط فى العالم المادى بعد الرحله السماوية الرائعة و المتعبة فى آن تنتهى الموسيقى عندما يعود الشيخ إلى المركز الأحمر من جديد ثم تقرأ الآيه ١١٥ من سورة البقره "لله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله إن الله واسع عليم " ينتهى المنشد ويقرأ الجميع سورة الفاتحه ثم يقف الشيخ و المؤدون ليقرأوا دعاءً باللغه الفارسية يسمى "جولانكى مولوى" و يتم ذكر جميع الانبياء وأولياء الله الصالحين والصديقين فى هذا الدعاء والانحناء عند ذكر أسمائهم ويقرؤون سورة الفاتحة مرة أخرى وفى النهايه ينطق الدراويش والموسيقيون بكلمة "هو " بصوت مرتفع ثم ينحنى الجميع فى هدوء وسكينة والأيدى متصالبة على الصدور والرؤوس منحنية إلى الأمام قليلاً، والنظرات منكسرة تعبر عن التوسل والخضوع.



والآن سوف نقوم باستعراض ماسبق ولكن فى شكل مدون يعتمد على شرح الحركة مع الموسيقى إلى جانب الاتجاهات .

التدوين

الميزان الموسيقى : متغير ٤/٤ ، ٢/٤ ، ٣/٤ ، ٦/٨

الميزان الموسيقى ٤/٤

يدخل المؤدون واحد تلو الآخر يؤدون التحية بالانحناء للأمام لجلال الدين فى صف واحد من النقطة (٧) إلى النقطة (٨) وأيديهم ممسكة بالعباءة السوداء حتى يصلوا إلى النقطة (٣) ويقفون نصف دائرة ووجههم فى اتجاه النقطة (٧) ثم يدخل الشيخ بعدهم من النقطة (٧) ويؤدى التحية فى مكانه أيضاً لجلال الدين وهو يضع يديه اليمنى على الصدر واليسرى ممسكة بالعباءة من أسفل اليد اليمنى

المازورة (١:٨)

يمشى الشيخ فى اتجاه النقطة (٣) ثم يقف بجوار المؤديين ولكن يكون بينهم مسافة فهو يقف عند جلد الغنم الأحمر.

المازورة (٩:١٦)

يؤدى المؤدون والشيخ التحية ثم يقوم المؤدون بخلع العباءة السوداء فى أماكنهم ويقفون مرة أخرى واضعين أيديهم اليمنى على الكتف الأيسر واليد اليسرى على الكتف الأيمن.

المازورة (١٧:٢٤)

يؤدى المؤدون والشيخ التحية مرة أخرى ثم يذهب كبير المؤدون إلى الشيخ ويقبل يده ثم يقوم الشيخ بتقبيل قباعته كنوع من التحية وأثناء هذه التحية يقوم المؤدون بالإنحناء ويظلون منحنين حتى انتهاء التحية.

المازورة (٢٥:٣٢)

ثم يقوم المؤدون وكبير المؤدين بالتحية مرة أخرى ثم يذهب أول مؤدى لتقبيل يد الشيخ ويقوم الشيخ بتقبيل قباعته ثم يتجه أول مؤدى إلى النقطة (٢) لبداية الأداء.

المازورة (٣٣:٣٦)

يبدأ أول مؤدى فى الدوران حول نفسه ويده اليمنى على الكتف الأيسر واليسرى على الكتف الأيمن فى اتجاه النقطة (٨) ثم يفتح يده اليمنى فى الوضع الثالث وكف اليد للأعلى واليد اليسرى فى الوضع الثانى ولكن كف اليد للأسفل ويكون الدوران على الرجل اليسرى والرجل اليمنى تقوم بعمل Passe من الخلف للأمام.

المازورة (٣٧:٤٠)

يدخل المؤدى الثانى من النقطة (٢) فى اتجاه النقطة (٨) ويقوم بنفس الأداء الذى قام به المؤدى الأول ويكون فى نفس الوقت المؤدى الأول مستمر فى الأداء ولكن فى اتجاه النقطة (٦).

ثم يتغير الميزان الوسيقى ويصبح ٤/٢

المازورة (١:٨)

يبدأ المؤدى الثالث فى الدوران من النقطة (٢) فى اتجاه النقطة (٨) وأيديه على ويده اليمنى على الكتف الأيسر واليد اليسرى على الكتف الأيمن ثم يفتح يديه مروراً على الصدر وكف اليد اليمنى على الكتف الأيمن وكف اليد اليسرى على الكتف الأيسر. ثم تفتح اليدين اليمنى فى الوضع الثالث والكف للأعلى

واليسرى فى الوضع الثانى والكف للأسفل. والرأس مائلة قليلاً للجانب الأيمن فى نفس الوقت يستمر المؤدى الأول فى الأداء ولكن فى اتجاه النقطة (٥). والمؤدى الثانى فى اتجاه النقطة (٧).

المازورة (٩:١٦)

يدخل المؤدى الرابع من النقطة (٢) فى اتجاه النقطة (٨) ويقوم بنفس الأدء الذى قام به المؤدى الثالث وفى نفس الوقت يستمر المؤدى الأول فى الدوران ولكن فى اتجاه النقطة (٤) والمؤدى الثانى فى اتجاه نقطة (٥) والثالث فى اتجاه النقطة(٦).

المازورة (١٧:٢٤)

دخول المؤدى الخامس من النقطة (٢) فى اتجاه النقطة (٨) مع استمرار المؤدين فى الدوران حتى يصبحوا دائرة فى نفس الوقت الذى يدخل فيه أخر مؤدى. يقوم كبير المؤدين بأداء التحية للشيخ ويمشى بظهره فى اتجاه النقطة (٨) ثم يقف ثابت فى مكانه.

المازورة (٢٥:٣٢)

يستمر المؤدون فى الدوارن

يتغير الميزان الموسيقى ويصبح ٤/٣ مع التدرج فى السرعة

المازورة (١:١٦)

يستمر المؤدون فى الدوارن ويمشى كبير المؤديين فى اتجاه النقطة (٤) ثم يقف ثابت بجوار الشيخ ولكن يكون بينهم مسافة فاصلة.

المازورة (١٧:٢٤)

يؤدى الشيخ وكبير المؤدين التحية بالانحناء للأمام واضعين أيديهم على الصدر والمؤديين مستمرون فى الدوران ثم يؤدى الشيخ وكبير المؤدين التحية مرة أخرى

المازورة (٢٥:٣٦)

يستمر المؤدون فى الدوران ولكن فى آخر مازورة يؤدى الشيح وكبير المؤدون التحية.

يتغير الميزان الموسيقي ويصبح ٤/٤

المازورة (١:٨)

يقف المؤدون عن الدوران فى أماكنهم ثم يؤدون التحية بالانحناء للأمام واضعين أيديهم على الصدر اليد اليمنى فوق اليد اليسرى.

ثم ينقسم المؤدون إلى نصفين أمام بعض ويقف كل مؤدى بجوار زميله متلامسين الأكتاف واضعين أيديهم على صدورهم.

ثم ينقسم المؤدون إلى نصفين أمام بعض بعمل خطوات صغيرة للجنب تلاحق بعضها البعض ويقف ثلاثة مؤديين كل مؤدى بجوار زميله متلامسين الأكتاف واضعين أيديهم على صدورهم أمام اثنين من المؤدين وكبير المؤدين فى النصف الثانى.

المازورة (٩:١٦)

يقف الشيخ فى الوسط أمام قوسين المؤديين ويقوم المؤدون بعمل التحية أمام بعض بالانحناء للأمام وأيديهم على صدورهم.

ثم يقفون ثابتين على نفس الوضع ثم يقومو بأداء التحية ومعهم الشيخ مرة أخرى.

المازورة (١٧:٢٤)

يذهب كبير المؤدين إلى الشيخ ويقوم بعمل التحية له وفى نفس الوقت يقوم المؤدون بعمل التحية أيضاً ولكن فى أماكنهم ثم يؤدى الجميع والشيخ أيضاً التحية مرة أخرى ثم يذهب أول مؤدى إلى الشيخ ويقدم له التحية ثم يبدأ فى الدوران مرة أخرى وفى نفس الوقت يكون المؤدى الثانى يؤدى التحية للشيخ. .

المازورة (٢٥:٣٢)

إعادة المازورة (٣٣ :٤٠)

المازورة (٣٣:٤٠)

يؤدى الشيخ وكبير المؤدين التحية أمام بعض ثم يبدأ الشيخ بالدوران حول نفسه متجه إلى منتصف الدائرة ويضع يده اليمنى على الكتف الأيمن واليد اليسرى ممسك بالعباءة والرأس مائلة قليلاً للجانب الأيمن.

يتغير الميزان الموسيقى ويصبح ٦/٨ مع التدرج فى السرعة

المازورة (١:١٦)

يستمر المؤدون فى الدوران حول أنفسهم ويستمر أيضاً الشيخ فى الدوران حول نفسه فى منتصف الدائرة ويقف كبير المؤديين ثابت فى النقطة (٣) وهو ينظر لهم.

المازورة (١٧:٣٢)

إعادة الموازير من (١ : ١٦)

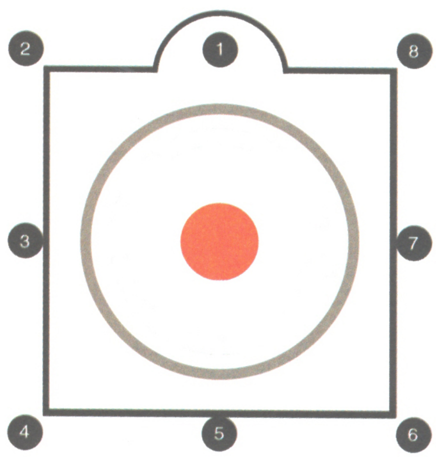
المازورة (٣٣:٦٤)

إعادة الموازير من (١ : ٣٢)

المازورة (٦٥:٧٢)

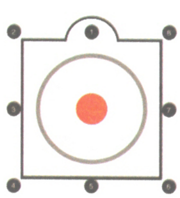
يستمر المؤدون فى الدوران حول أنفسهم. ويقوم الشيخ بالخروج من منتصف الدائرة وهو مستمر فى الدوران حول نفسه فى اتجاه النقطة(٢) ثم يقف ثابت وهو ينظر للمؤدين. ثم يتوقف المؤدون عن الدوران مع انتهاء الموسيقى ويؤدى الجميع التحية بالانحناء للأمام فى أماكنهم.

وقد تم وضع نموذج تعبيري لكل من هذه العناصر في أوضاعها المختلفة أثناء الأداء إبتداءً من قاعة الأداء (السماع خانة) وكذلك المؤدون على اختلاف أدوارهم. وذلك من خلال نقاط تحديد الموقع ١-٨) (٢٤)



نموذج صوري للتعبير عن الأداء الحركي (التدوين) لأداء للدراويش الدوارة (المولوية).

حركة الدراويش الدوارة (المولوية) في المكان.



شكل الرمز للمسقط أفقي للسماع خانة يتيح للقارئ متابعة موضع المؤدين من المكان وكذلك اتجاهات وأشكال الحركة في المكان.



شكل الرمز للشيخ (الشلبي).



شكل الرمز للشيخ (الشلبي) في حالة الدوران.



شكل الرمز للمؤدي (الدرويش).



شكل الرمز للمؤدي (الدرويش) في حالة الدوران.



شكل الرمز للراوي (قارئ القرآن ومنشد الأشعار).



شكل الرمز للموسيقي (العازفين هلى الآلات الموسيقية).

حركة المؤدين من الدراويش الدوارة (المولوية).

الشلبي (الشيخ).

وضع الضم للشيخ



رمز الشيخ (الشلبي) واقفاً وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع التحية للشيخ

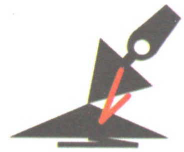


رمز الشيخ (الشلبي) واقفاً مع انحناءة التحية وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد

(٢٤) محمد إبراهيم صادق شادي ،دارس بالمعهد العالى ففنون الشعبية

اليسرى الكتف الأيمن.

وضع تحية الركوع للشيخ



رمز الشيخ (الشلبي) جالساً على ركبتيه وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع الدوران المفتوح للشيخ



اليدان مفرودتان في الهواء وتكون الكفان في مستوى النظر والرأس قائمة وتتجة الكف اليمنى لأعلى واليسرى لأسفل ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الدوران المضموم – بداية الدوران – للشيخ



الكفان تلمسان الكتفين منا في وضع الوقوف(١) ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الدوران المميل للشيخ



اليدان مفرودتان في الهواء بحيث تكون الكفان في مستوى النظر والرأس مائلة تجاه اليمين قليلاً وتتجة الكف اليمنى لأعلى واليسرى لأسفل ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

المؤدون (الراقصون/الدراويش).

وضع الضم للدرويش



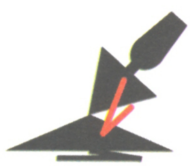
رمز الدرويش واقفاً وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع التحية للدرويش



رمز الدرويش واقفاً مع انحناءة التحية وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع تحية الركوع للدرويش



رمز الدرويش جالساً على ركبتيه وذراعاه مرفوعتان بحيث تلمس كف اليد اليمنى الكتف الأيسر وكف اليد اليسرى الكتف الأيمن.

وضع الدوران المضموم- بداية الدوران- للدرويش



الكفان تلمسان الكتفين منا في وضع الوقوف (١) ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الدوران المفتوح للدرويش



اليدان مفرودتان في الهواء وتكون الكفان في مستوى النظر والرأس قائمة وتتجة الكف اليمنى لأعلى واليسرى لأسفل

ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الدوران المميل لدرويش

اليدان مفرودتان في الهواء بحيث تكون الكفان في مستوى النظر والرأس مائلة تجاه اليمين قليلاً وتتجة الكف اليمنى لأعلى



واليسرى لأسفل ويكون الدوران بثبات القدم اليسرى على الأرض مع استقامة الساق اليسرى وتتم الحركة عن طريق الدفع بالقدم اليمنى.

وضع الجمع للدراويش

يقف الدراويش في مجموعات من عدد (٢-٣) وكل مجموعة يقفون في الوضع (١) بحيث تكون الأكتاف ملتصقة ببعضها تماماً.



المراجع

أولاً : الرسائل العلمية

رسائل الماجستير

(١) أحمد سامي عبد الجواد -موسيقى المولاوية في مصر ودروها في إثراء الموسيقى العربية " رسالة دكتوراه " ١٩٩٩ م كلية التربية الموسيقية .

(٢) أحمد صدقي الدجاني - الحركة السنوسية " رسالة ماجستير" - الطبعة الثانية ١٩٨٨م بدون دار نشر.

(٣) أمينة محمد عماره - الموسيقى في رسائل أخوان الصفاء - "رسالة ماجستير"

ثانياً : الكتب والمؤلفات العربية

(١) أحمد القصير -عقيدة الصوفية وحدة الوجود الخفية .

(٢) إكرام الأشقر، الرقص لغة الجسد- - الناشر: الفرات للنشر والتوزيع - تاريخ النشر ٠١/١١/٢٠٠٣

(٣) ج ، و . مكفرسون -الموالد في مصر - ت/ عبد الوهاب بكر - هيئة الكتاب - ١٩٩٩.

(٤) السراج الطوسى : اللمع، تحقيق- عبد الحليم محمود وطه عبد الأبقى سرور - دار الكتب الحديثة

(٥) سعيد مراد- الفرق والجماعات الدينية فى الوطن العربى قديماً وحديثاً - عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

(٦) سمير جابر - أطلس الرقصات الشعبية المصرية - وزارة الثقافة المصرية ، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية-ج١،٢٠٠٦.

(٧) السيد عبد الله بن علوى بن حسن العطاس- كتاب ظهور الحقائق فى بيانا الطرائق - ١٩٨٥.

(٨) صفوت كمال- الفولكلور فى ثقافتنا المعاصرة .

(٩) عامر النجار، الطرق الصوفية فى مصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٤.

(١٠) على سالم عمار- أبو الحسن الشاذلى - ج ٢، الطبعة الأولى- دار التأليف - القاهرة- ١٩٦١

(١١) زكى مبارك - التصوف الإسلامى - ج ٢ - مطبعة الاعتماد، مصر- ١٩٣٨

(١٢) فيصل بدير عون، التصوف الإسلامى ، مكتبة سعيد رأفت - جامعة عين شمس- ١٩٨٣

(١٣) قاسم غني ، التصوف في الإسلام .

(١٤) أخبار الحلاج - نشرة ل. ماسينيون و : ب. كراوس ، مكتبة لاروز- باريس ١٩٣٦

(١٥) الكشف عن حقيقة الصوفية- نقلاً عن "التصوف الإسلامي وتاريخه".

(١٦) الموسوعة العربية الميسرة (ط٢) - ج ٤ ،دار الجبل.

ثالثاً : الموسوعة العربية

(١) أبو الوفا التفتازانى - مدخل إلى التصوف - دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة- ١٩٧٩

(٢) عبد الوهاب الشعرانى - الطبقات الكبرى - طبعة مطبعة محمد على صبيح -مصر- د.ت

(٣) الغزالي : إحياء علوم الدين ج٥ .

(٤) الهجويرى ، كشف المحجوب، دراسة وترجمة وتعليق، أسماء قنديل، دار النهضة العربية، ١٩٨٠

رابعاً : مواقع إلكترونية

(1) Ar.wikipedia.org

(2) www.maaber-megs.com

(٣) للدكتور محمد غنيمى هلال - جلال الدين مولوى - أعلام التصوف عبر التاريخ الإسلامى والعصر الحديث - http://freethoughts.aceboard.com/index

(٤) مدونات مكتوب http://maktoobblog.com

(٥) المولاوية . د. هدى درويش www. Alazhr.org.

خامساً : الدوريات

(١) أبو الوفا التفتازانى - الطرق الصوفية فى مصر- بحث منشور بمجلة كلية الآداب ،جامعة القاهرة

(٢) حسن عبد الموجود ، رحلة المجره من بلخ إلى قونيه - مجلة أخبار الأدب - عدد أكتوبر ٢٠٠٧.

(٣) فرج العنترى : الإبداع والأسلهام في موسيقى التصوف - مجلة الهلال -عدد ديسمبر ،القاهرة ، ١٩٩٩ القاهرة .

(٤) ميرفت عمارة ،الصعود للسماء رقصاً - مجلة أخبار الأدب- عدد أكتوبر٢٠٠٧- القاهرة .

(٥) نيزيه يوزيل : ترجمة مصطفى محمود - موسيقي الدراويش - مجلة أخبار الأداب عدد أكتوبر٢٠٠٧ ، القاهرة .

سادساً : المعاجم

● القاشانى ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق : د محمد كمال جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكاتاب ، ١٩٨٥

ترجمات

حوار مع هارولد بنتر أجراه مارك باتى

مصر
محمد شيحه

هناك اعتقاد هام وشائع عن "هارولد بنتر" يتمثل فى أنه من النادر أن يوافق على إجراء أى "أحاديث صحفية" ، والحقيقة أنه قد أوصد الأبواب فى وجه عدد ضخم من الصحف البريطانية لعدة سنوات تالية لمعالجة وسائل الإعلام بطريقة تفتقر إلى الحساسية موضوع علاقته بأنطونيا فرازر فى مستهل علاقتهما التى انتهت بالزواج.

ومن اللافت للنظر أنه فى خلال الحقبة الأخيرة من القرن العشرين نشرت فى تلك الصحف العديد من الأحاديث الصحفية التى أجريت معه والتى تتصدر مقدماتها عبارات مثل "حديث نادر مع "هارولد بنتر" باعتبار ذلك سبقًا صحفياً.

وفى الحقيقة أنه منذ أن نشر أول حديث صحفى أجرى معه سنه ١٩٥٩ فإنه قد أصبح موضعًا لعدد لا يحصى من المناقشات واللقاءات فى الإذاعة والتليفزيون وقد كشفت بذلك عن ملامح تشير إلى أنه أصبح واحدًا من أكثر من تجرى معهم لقاءات فى الخمسين عامًا الأخيرة وفيها كان يسعد دائمًا بمناقشة كل أوجه مظاهر حياته وعمله ككاتب مسرحى، ممثل، مخرج، كاتب سيناريو وناشط سياسى.

ولا يحتاج دارسى مسرح "هارولد بنتر" (سنه ١٩٣٠ -سنه ٢٢٠٩) إلى كثير من العناء للبحث عن المكانة التى يحتلها على خريطة "المسرح العالمى المعاصر" فهو صاحب إسهام أصيل فى "الدراما المعاصرة" ، الأمر الذى دفع ببعض النقاد إلى تحميل فن كتابته للمسرحيات بصفة مشتقة من اسمه وهى "البنترية" "Pinteresque".

والحديث الذى ننشره هنا أجرى معه فى السادس عشر من سبتمبر سنة ٢٠٠٤ أى قبل حصوله على جائزة نوبل بعام واحد وهو جزء من فصل فى كتاب أصدره "مارك باتى" تحت عنوان: Alout pinter; The Playuright, the work أى "عن بنتر: الكاتب المسرحى وأعماله".

وعادة ما ينصح خبراء "التحرير الصحفى" بوضع ضوابط تجب مراعاتها عند صياغة الأسئلة الموجهة للشخصيات العامة والهامة التى تجرى معها الحوارات والأحاديث الصحفية منها على سبيل المثال ضرورة الابتعاد عن الأسئلة التى تتمثل الإجابة عنها بنعم أو لا فقط وبصفة خاصة مع تلك النوعية من المصادر التى تتسم بأنها قليلة التحدث بطبيعتها، وكذلك الابتعاد عن طرح الأسئلة الطويلة المتشعبة ورغم أنه مطلوب من المحاور ألا يكون مجرد متلق سلبى أو مجرد جهاز تسجيل يطرح أسئلة ويسجل إجابات دون أن يكون له دور إيجابى مطلوب منه أيضًا أن يحصل من المتحدث معه على كل ما هو جديد ودقيق فيما يتعلق بالموضوعات التى يطرحها والحقائق التى ينبغى الوصول إليها نتيجة لما يملكه المحاور من مهارات اتصالية وتجعله قادرًا فى نفس الوقت على كسب ثقة من يجرى معهم الحديث.

ويلاحظ قارئ الحديث الذى أجراه "مارك باتى" مع "بنتر" أنه كان يحاول أن يضع الإجابات على لسانه علاوة على طرحه عددًا من الأسئلة التى لا تكون الإجابة عنها سوى بالنفى أو الإيجاب فقط بالإضافة إلى طرحه لعدد من

الأسئلة المتشعبة التى قد تدفع المتحدث إليه، بل والقارئ إلى الملل.

وهذه ترجمة للحديث الذى دار بينهما .

م. ب : كفتى يافع وكرجل كانت أغلب اهتماماتك بالأدب والشعر ولم تكن تذهب كثيراً للمسرح ولم تهتم بالدراما... فما هو السبب الذى جعلك تختار التمثيل؟

بنتر : ذلك هو العمل الذى كنت أريد القيام به، أو بالأحرى الذى قمت به بالفعل وكان مجرد وسيلة لكسب العيش فلم يكن لدَّى طموح حقيقى.

لقد كنت مؤهلاً للتمثيل، واعتقد أننى كنت ممثلاً ذكيًا فى ذلك الوقت ويبدو أنه كان هو الوسيلة الوحيدة فقد كنت أكتب الشعر ولكن لا يمكن للشعر أن يقيم أودك.

وهل كان لديك أى طموح فى أن تصبح كاتباً مسرحياً؟

لا.. لا مطلقًا، وكما قلت لك كنت قد كتبت عددًا وفيرًا من القصائد الشعرية ورواية واحدة ولم يحدث أننى كنت مقدمًا على كتابة أية مسرحيات فقد كان إهتمامى الوحيد بالمسرح موجهًا إلى "شكسبير"، لقد قرأت "جون وبستر" بالفعل.. أقصد درامات اليعاقبة" ولم أكن أعرف الكثير عن الأدب الدرامى الحديث فى ذلك الوقت.

هل كتبت مسرحياتك الأولى دون توقع أن يتم عرضها.. مسرحية "حفل عيد الميلاد" على سبيل المثال؟

كان لدَّى فى ذلك الوقت وكيل أعمال هو "ميخائيل جودورن" والحقيقة أنه قد اتصل بى هاتفيًا وطلب قراءة أى شئ كتبته، ولم أكن فى ذلك الوقت قد كتبت سوى مسرحية "حفل عيد الميلاد"... لقد أقدم على عرضها وما آثار فزعه هو أنها قد فشلت فشلاً ذريعًا عما تعلم.

وقد تم عرض "الغرفة" و "الخادم الأخرس" أخيرًا عام ١٩٦٠"بنادى مسرح هامستيد" ثم ما لبثت الأمور أن سارت للأمام فقد كان عام ١٩٦٠ حافلاً بالنشاط.

بالطبع فقد كان عام العرض الناجح جداً لمسرحية "الحارس" بطريقة ربما لم تكن تتوقعها، وبالتالى ما حدث من استقبالها فقد استمر عرضها لمدة عام ، ثم لم تلبث أن عرضت فى كل أنحاء العالم.

لا بد أن ذلك قد سبب لك ارتياحًا كبيراً ككاتب مسرحى نال ذلك النجاح وبكتابتك للمسرحيات التى كنت راضيًا عنها فنيًا.

نعم.. ولا بد أن أقول لقد حدث ذلك بطريقة سريعة جدًا، ولا أعرف كيف وفقت لإحراز ذلك النجاح، ولا لماذا حدث وهذا ما مكننى من أن أكون عمليًا جدًا فيما يتعلق بوالدى، إذ كان أبى فى حوالى التاسعة والخمسين من عمره وكان على وشك الانهيار والإفلاس، لقد كان ترزيًا يعمل لمدة أثنتى عشرة ساعة فى اليوم فى أحد المصانع المرعبة وكان فى الواقع فى طريقة لوضع حد لذلك كما تعلم، وبسبب مسرحية "الحارس" أصبحت قادرًا بالفعل على كسب المال.

لقد كانت فى الواقع هزة كبيرة مكنتنى من فعل ذلك وقد عاش أبى لمدة أربعين عامًا أخرى فقد مات وهو فى السادسة والتسعين من عمره.

فى الفترة ما بين نجاح مسرحية "الحارس" ، مسرحية "العودة" سنة ١٩٦٥ كتبت عدداً من الأعمال للتليفزيون، لماذا قمت بمثل هذا التحول الوسيط؟ إتصال آخر فى تلك المرحلة.

لقد طُلب منى أن أكتب مسرحية تليفزيونية "Amight out" للمسرح فى مقعد "For armchain Theatre" وقد كان ذلك عام ١٩٦٠ أيضًا، وقد نجحت نجاحًا كبيرًا، ثم أخبرنى وكيل أعمالى أن ذلك الرجل المدعو "بيتر ويللس" رئيس قطاع الدراما بالتليفزيون يريد أن يرانى وقال إنه قد رأى بضعة "اسكتشات" لى ويريد أن نصل معًا إلى اتفاق ، ولقد أرسلت له "حفلة عيد الميلاد" ولم تكن لدى أى فكرة عما إذا كان قد قرأها أم

لا، وعلى أية حال هو يريد أن يراك.. وعلى كلٍ فقد ذهبت وقد كان ذلك قبل أن تعرض مسرحية "الحارس".

يبدو أنك كنت وما تزال فى حالة شك فيما يتعلق بمستقبل كتاباتك.

مطلقًا، لقد كنت أيضًا مفلسًا تمامًا، ولكن ليس إلى نفس الدرجة التى كنت عليها من قبل.. لقد ذهبت وقادونى إلى مكتب ذلك الرجل حيث كان واقفًا أمام النافذة يراقب شيئًا بالخارج ولم يستدر، ثم أخذتنى سكرتيرية للداخل حيث وقفت لمدة لحظة وفجأة استدار ونظر إلىّ حيث قالت:

هذا هو "هارولد بنتر" ، التفت إلىّ وقال:

كيف تجرؤ؟

فقلت : ماذا؟

قال: كيف تجرؤ على كتابة مثل هذه المسرحية، لم أحظ بسنة من النوم لمدة ثلاث ليالٍ لعينة بسببها، وأعتقد أننا من الأفضل أن نقوم بإخراجها، من الذى تريده أن يقوم بذلك؟

لقد كان ذلك أمر غير عادى إلى أبعد الحدود وحدث قبل عام ١٩٦١ بقليل أو قبل نهاية عام ١٩٦٠ وعندها كلفنى بكتابة ثلاث مسرحيات للتليفزيون فكتبت "العاشق"، "التشكيلة" ومسرحية أخرى اسمها "مدرسة ليلية"، كانت مجرد ثلاث مسرحيات كتبتها، وقد انتابنى وقتئذ شعور جيد بأن الكتابة قد أصبحت حقًا مواتية.

أود أن أسألك عن عملية الكتابة التى ترسخت عبر السنوات خاصة وإنك تكتب وفقًا لدوافع تبدو من خلالها وكأنك تصل إلى جوهر الأشياء عبر ما يأتيك من إلهام، ولكن دون أن تعرف إلى أين يقودك ؟ وعندما يحدث ذلك: ما هو الشكل الذى يأخذ إبداعك؟ أهو الغضب؟ ... الإثارة؟ ما هو نوع الإلهام الذى يقودك عادة للإمساك بالقلم؟

نعم.. شئ من الإثارة وليس الغضب.. لقد كتبت مسرحية واحدة بدافع الغضب وأعتقد أنك تعرف "one for the Road" فقد كتبت فى الحقيقة تحت تأثير الغضب ووقتها لم أكن أعرف ماذا أكتب ولكننى أتذكر أننى كنت فى حالة غضب شديد جدًا بعد محادثة مع بعض النساء فهناك بعض المقومات فى الكتابة وأنت لا تستطيع أن تُعرِّف أم تحلل بشكل سلبى كيف يحدث ذلك؟ أم، لماذا يحدث؟ أو حتى ماذا يحدث؟

وعندما كتبت "اسكتش" "النظام العالمى الجديد" على سبيل المثال لم أكتبه تحت تأثير الغضب ولكن من قبيل كراهية هؤلاء البشر وللسلطة التى يمثلونها وللإجراءات المرخصة لهم.

وينطبق ذلك بصفة عرضية على الـHathause وإذا رجعنا للخلف وسنوات.. سنوات عديدة كان هذا فى الحقيقة هو دافع الكتابة، واعتقد أننا إذا رجعنا إليها فإنها تُعتبر واحدة من أكثر الأعمال التى كتبتها طرافة وقد قمت بأدائها بنفسى وما زلت أعتقد أن بها واحدة من أضخم الشخصيات التى كتبتها وأكثرها رعبًا وإثارة للاشمئزاز ولكنها تمثل عددًا من الأشياء التى تمت مواجهتها مع الأنظمة الفاشية.

أريد أن أسألك عن بعض الأعمال الأخرى مثل كتابة السيناريو والإخراج.. لقد قرأت أحد الأحاديث الصحفية التى أجريت معك فى بداية السبعينيات من القرن العشرين حيث كنت تتحدث فيه عن إخراجك مسرحية سيمون جراى "Buthey" وقلت وقتها أن ما آثار انتباهك فى المسرحية هو أن شخصية "باتلى" هذه لها جاذبية فكرية تنبع من العقل عن ذلك الجمع من الرجال غير اللوطيين.

ويمكننا بالتأكيد أن نرى إبهاراً مماثلاً فى أعمالك بداية من روايتك الوحيدة وحتى مسرحية "خيانة" وما آثار دهشتى هو التعامل مع أعمال "جويسى" أو "بروست" أو التعامل مع كافة أشكال الإعداد لأعمال مصدرها إبداع الآخرين ومؤخراً التعامل مع السيناريو "الملك لير" "لشكسبير" وما إذا كان ذلك يمثل بالنسبة لك نوعًا من التفاعل بصفة حميمية مع هؤلاء

الفنانين الذين يمثلون بالنسبة لك جاذبية فكرية.

نعم، بالتأكيد هناك علاقة مدهشة مع "جيمس جويسى" ولسوء الحظ فإن هذه العلاقة لم يتم تجسيدها أبدًا لأسباب واضحة، ولكننى دائمًا ما كنت أفكر فى أننى أحب أن أتناول كأسًا معه.

لقد كنت أحب أن يرى مسرحية المغنون التى أخرجتها، لأننى أذكر أن "إزراباوند" قد قال إنها عسيرة العرض على المسرح وأريد أن أقول إننى قد برهنت بشكل مطلق على أنها ليست كذلك، وكنت أتمنى أيضًا لأن يكون "إزراباوند" قد شاهدها أيضًا.

إذا أخذنا فى الاعتبار كيف استقبل الناس أعمالك... اعتقد أن الكتب الأولى التى صدرت عن مسرحياتك قد صدر سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ .

هل رأيت محتويات الأرفف؟

نعم، هناك زوجان من الأرفف خصصتها للأعمال التى كتبت عنك هل يشكل هذا كله عبئًا عليك، هل تشعر بأن تعريف الناس بك يثبت إبداعك بطريقة ما، أو أنه مجرد شيء يمكنك أن تتخلص منه بسهولة أو أنك ببساطة تجد فيه نوعًا من الإطراء أو التملق.

أعتقد أنه من الخداع أن أقول إنني لا أحصل على نوع من السرور بهذه الكتب، ولا أن أقول إننى قرأتها.. ولا أستطيع أن أقول أيضًا إنني لم أتصفحها لأننى فعلت ذلك ... إنني لم أستطع الانتهاء من قراءة أى كتاب منها.

هل ضايقك أى تحليل لأعمالك فى هذه الكتب، أو هل وجدت فى أى منها نوعًا من التنوير

لا أرى أن هذه الكتب شديدة الاستنارة، عنها تمثل شيئًا متنوعًا جدًا هنا لأنه ينشأ عنها كما أقول كم من اللذة لأنها فى الحقيقة موجودة وأنها قد أثارت قلق من كتبوا عن أعمالى، كما أنها فى نفس الوقت تؤدى إلى حد ما إلى الاختناق، أتعرف "المستأجر الجديد ليونسكو"؟

إنه يتحرك فى الغرفة ومن يحملون الأثاث يتبعونه محضرين كراسى ومناضد وغيرها من الأمتعة، وفى النهاية يدفن تحت هذه الأشياء" حسنًا إننى أميل أحيانًا إلى هذا الاتجاه، وفى نفس الوقت لن أقوم بإلقائها فى صندوق لأننى أحترم أولئك الذين اهتموا بكتابتها، وقد قابلت أيضًا بعضًا منهم، أولئك الذين تحولوا ليكونوا كائنات عاقلة على نحو تام أو كامل.

لقد سبق أن قلت خلال ممارستك لمهنتك إنك لا تهتم بالضرورة بالجمهور.. وأنك تقول للممثلين أثناء البروفات لا تقلقوا من الجمهور ولا تلقوا بالاً إليهم، ويبدو أن ذلك يدل بالنسبة لى على أنك غير معنى بصفة خاصة بما إذا كان هناك من يحب عملك أم لا، أى أنك لا تهتم بصفة خاصة بكينونة الاستجابة.

لا، أعتقد أن هذا هو صميم الموضوع، أنا لا أريد من الناس أن تحبنى، وهذا شئ يمكننى أن أقوله دون خوف أو محاباة، ولكننى أميل إلى المبالغة فى بعض الأحيان وعندما أفكر فى هذا الموضوع أقول للممثلين الشئ الجديد بالتذكر هو "تجاهل الجمهور" (استخدام كلمة نابية متداولة كثيرة الاستخدام) حسنًا، ولكننى لم أقصد بهذه الكلمة معناها الحرفى، إننى أقول للممثل أفعل ما أخترت أن تفعله، ما قررنا أن نفعله لا ما يريده الجمهور، واعتقد أن هذا هو الشئ الجوهرى هنا، لذا لا تذهب إلى خشبة المسرح وتعطى الجمهور ما يريد لأن إعطائهم ما يريدون سيؤدى إلى إضرارٍ خطيرٍ بالعمل الفنى.

فإذا عدنا للوراء عندما كنت أقوم بنفسى بالتمثيل فى أيرلندا كما تعرف كنت أظن أن هناك نوعًا من النزال بين الممثل والجمهور وأنه لا بد لأحد الطرفين أن ينتصر ولا يمكن أن يكون الجمهور هو هذا الطرف!

غالبًا ما تعاود النظر فى مسرحياتك كمخرج أو كممثل، هل يمكننى أن أسألك ما إذا كان لديك

قرار واع من جانبك، سواء اخترت أن تخرج مسرحية من تأليفك أو سواء تركتها لمخرج آخر، وهل من الممكن أن نقول إن هناك علاقة ما زالت قائمة ببعض المسرحيات التى تريد أن تتابعها وتراها فى غرفة البروفات؟

أظن أن هذه هى الحالة فيما يتعلق بمسرحيات سواء التى سوف أقوم بإخراجها أو المسرحيات التى أسعد جدًا عندما يتولى إخراجها آخرون وعلى سبيل المثال هل شاهدت عرضًا حديثًا لمسرحية "الأيام الخوالى"؟ لقد كنت سعيدًا بها.. لقد أحببت هذا الأمر برمته.. ولكن بهذه المناسبة هناك شئ ما يراودنى بأن أقدم على الفعل بنفسى ومن ذلك على سبيل المثال مسرحية "احتفال" التى كنت أريد أن أخرجها بنفسى.

هل هذا اشبة بما يجب أن يؤدى مع العمل "الناقص" ، أى غير المكتمل، الا يبدو ذلك كأنك ما تزال تحاول بطريقة ما استكمال المسرحية على أرضية قاعة البروفات؟

حسنًا، ربما يكون الأمر كذلك وأنت تعرف أننى لم أحلل ذلك أبدًا أو أحاول عقلنته.. لا أعرف ربما يكون الأمر كذلك.

عندما تحدثت مع الممثلين الذين عملوا معك أخبرونى بأنك تتعامل مع مسرحياتك بحاسة من لا يعرف من أين أتت هذه المسرحيات بحيث تصبح كأنها جديدة بالنسبة لك، كما هى كذلك بالنسبة لهم والأمر بوضوح ليس كذلك وهذا الاتجاه يشير إلى أنك حقيقة بصدد اكتشاف شئ ما.

حسنًا، طبعًا.. عندما أخرجت مسرحية "الأرض الحرام" فى "المسرح القومى" منذ ثلاث سنوات بطولة "كورين ردجراف"، "جون وود" فإننى فى الحقيقة اكتشفت ما بها من جديد.. ولا تنسى عندما أخرجت مسرحية "الغرفة" مع مسرحية "احتفال".. الغرفة كتبتها منذ ما يزيد على أربعين عامًا مضت ولكننى أردت إخراجها .. لم أفعل ذلك لاكتشافها أو إعادة اكتشافها كما تحب أن تقول .. قمت بذلك طبعًا ووجدت أن ذلك نشاط رائع جدًا.. وعند عملى مع الممثلين كنت قادرًا على اكتشاف أشياء لم أكن أعرف بحق أين كانت إذ أجد فيها مظاهر وعناصر وأطياف وأتحقق من أن هذا هو الانضباط الذى يجب أن يبذل.

وفى الحقيقة أننى مدرك بطريق غير مباشر فيما يتعلق بأعمالى نفسها أو بأعمال أناس آخرين على وجه العموم أن هناك مرحلة يتعين عليك فيها الوقوف على رأسك وأن تقوم بعمل "شقلبة مزدوجة" doulle sommersaulto أى أن تقوم بفعل أى شئ ولكن فى النهاية لابد وأن تجد تعريفًا دقيقًا ومكثفًا جدًا للخطة المعطاة وتتمسك به.

دعنا نتحدث قليلاً عن السياسة، لقد نشأت كجزء من الجالية اليهودية فى qast qnd فى وقت ملوث بالفاشيين واجتماعاتهم، واعتقد أنك قد تعثرت أو تورطت فى واحد أو أكثر من الأحداث التى تدعو إلى الشعور بالضيق، وقد حدث ذلك بعد الحرب بفترة قصيرة عندما بدأت تظهر للعيان بعض التفاصيل عن "الهولوكست" وقد ظهر أيضًا أننا قد نجونا من الاحتلال النازى بأعجوبة.

هذا صحيح.

إنى لأتساءل إلى أية درجة تتبدى ظلال "الهولوكست" فى عدد من أعمالك، إنها تبدو بدون ريب واضحة فى مسرحية "من رماد إلى رماد" ولكن يمكنك أيضًا أن تراها مبكرًا فى مسرحية "احتفال عيد الميلاد" ممثلة فى تلك الطرقات على الباب وانتزاع شخص واصطحابه إلى الخارج.

حسنًا، أوافق على هذا الرأى.

إننى أتساءل كيف كنت واعيًا بذلك، وعلى أى حد يبدو متعمدًا أو عما إذا كان ذلك مجرد نوع من الخدمة فى الإخبار بما تريد.

حسنًا، فى ذلك الوقت عندما كتبت "من رماد إلى رماد" كنت واعيًا بذلك ومن الغباء القول

بأننى لم أكن كذلك ولكن فى "حفلة عيد الميلاد" أعتقد أنها كانت أكثر من ذلك فى اللاوعى، فالشيء المثير للاهتمام عن "حفل عيد الميلاد" أننى كنت مشغولاً بقدر ما بشخصية "جولدبرج" هذه الشخصية الفاشستية، هذا الرجل الذى يقول: إن تعلم أنك تفعل بقدر ما تُخبر وهو يهودى بدون أى جدل.

ولكن أن يأتى فعلاً رجلان إلى غرفة ويخضعان رجل ثالث ويرغمانه على الإذعان لهما فإنى متأكد من أننى متأثر فى ذلك بمعلوماتى عن "الهولوكست" بالإضافة إلى معلوماتى عما يمكن أن نسميه "القوى الدينية" لأعنى أن "ماك" كان لا يعبر بدقة عن فكرة دينية وكذلك "جولدبرج" فى الحقيقة وبرغم ذلك فإنهما يمثلان إلى حد ما قوى قاسية صارمة فأحدهما يهودى والآخر "أيرلندى" كما تعلم.

انت تشير إلى أن الشيء الهام هو أن "جولدبرج" يهودى، ربما يدل ذلك على أن مفهوم التفوق الأخلاقى ليس فى بساطة ما يسمح لنا التاريخ بفهمه وهذا يبدو لى أنه شئ تتابعه فى عدد من أعمالك.. والمبهر كما يبدو لى فى هذا الخصوص هو سيطرة فكرة عامة عن الانتصار الأخلاقى والذى يمكن أن يُجَرَم باشتراكه فى عمل شرير، لذا فنحن لا يمكن أن نكون فى حالة رضا على نحو كافٍ عن وضعنا تاريخياً.

قطعًا، نحن لا يمكن أن نكون راضين عن أنفسنا والشيء الذى أجده كريهًا بمعنى الكلمة- وأنت تعلم أننى قد كرست له مجموعة من أشعارى الحديثة هو الوضع الأخلاقى الذى ننهجه نحن، وضع "نحن" هذه بين علامتى تنصيص وخاصة فيما يتعلق "بتونى بلير" و "جورج بوش"، أعنى اتخذ موقفًا أخلاقيًا وفكر فيما يملكان من سلطة أخلاقية ويصدقان أن ما يقومان به صحيح أخلاقيًا فى حين أن ذلك كله هراء لا ريب فيه!

إنهما لا يتمتعان بسلطة أخلاقية فهما حقيقة من قطَّاع الطرق.. هكذا أرى الأمر إنهما يستحقان حقًا كل اللعنة!

قد يقولا أن مسؤوليتهما الأخلاقية أو الإلزامية متجذرة فى عقيدتهما المسيحية.

نعم من غير ريب الحق الإلهى كخلفية لسلوكهما، أليس كذلك؟ وأعتقد أن "بوش" قد قال بالفعل أن الله قد طلب منه أن يقوم بذلك الفعل (يقصد غزو العراق).

الا يجعل ذلك من "بلير" و "بوش" من مجرمى الحرب فى رأيك؟

الإجابة على ذلك هى نعم ولكننى لا أحتاج إلى "كوفى عنان" لكى يقول لى ذلك.. واعتقد أن "بوش" و "بلير" يجب أن يتم استدعائهما للمثول أمام محكمة العدل الدولية.

ملحوظة : هو يقول ذلك رداً على تعليق محاوره بأن كوفى عنان قد صرح أن غزو العراق عمل غير مشروع ومخالف لميثاق الأمم المتحدة.

إنه (يقصد بوش) يطالب ويقول إنه يسعى إلى تحقيق العدالة الدولية ما هو تعريف هذه العدالة؟ وهل هى مماثلة من وجهة نظرك للفكرة العامة عن العدالة الإلهية، أم فكرة مجردة يستخدمونها لتسويغ تصرفاتهم؟

حسنا.. تمامًا هذا أمر لا معنى له، إن استخدامه لعبارة "العدالة الدولية " كما أقول هو نوع من البلاغة التى لا تعنى شيئًا.. دعنا لا ننصت إلى ما يقوله الناس بل لما يفعلونه وأعتقد أن أفعاله هو و "بلير" مناقضة تمامًا لادعاءاتهما الأخلاقية.

انتبه إلى أن الحقيقة هى أن ١٤٠٠٠عراقى مدنى قد قتلوا ولم يرد أى ذكر أو إحصاء لهم، وقد تلقيت من منظمة عراقية غير حكومية تبذل جهدًا كبيرًا لتوثيق عدد العراقيين الذين قتلوا.. وقد تم تقديرهم ما بين ثلاثين وأربعين ألفًا.. وهما مسئولان جدًا ولكن بالنسبة "لبوش" و "بلير" هؤلاء البشر لا وجود لهم.. هم فى الحقيقة غير موجودين لاعتبارين الأول: لأنهم قد ماتوا بالفعل،

وثانياً: لأنهم لم يوجدوا أصلاً.. لذا فإننى أعتقد أن وضعهما الأخلاقى هذا هو إهانة بالنسبة لنا جميعًا.

لقد صببت نقمتك هذه فى عدد من أعمالك وأعتقد أنك تريد قطعًا أن تقول إننا غير منفصلين عن هذه المسؤوليات.. لقد قلت فى أحد أحاديثك الصحفية مؤخراً أن هؤلاء الموتى يرقبوننا لأنهم قد قتلوا باسمنا.

هذا صحيح.

ضمن ما كتبته كمبدع يبدو بالنسبة لى أنك تحاول أن تقترح أننا مسئولان عن ذلك.. عن تلك الفظائع الوحشية التى تم تنفيذها باسمنا.

نعم.

علاوة على ذلك، ألا تشعر بأن رسالتك متشائمة وأنك قد عبرت عن ذلك فى بعض مسرحياتك وأن ترى أن هذه القوى الوحشية التى ترتكب هذه الفظاعة لا يمكن أن تقاوم وأننا لا نستطيع أن نفعل من ذلك سوى القليل.. وأنه لا يوجد وسيلة لإمكانية القتال ضد هذه القوى.

حسنا، أعتقد أنه فى تلك المسرحيات التى تشير إليها كنت أحاول فقط أن أنظر إلى الأشياء كما هى، أو كما ينبغى أن تكون ولم أكن قادراً أبداً على رؤية طريقة تمثل نهاية سعيدة فى هذه المسرحيات بصفة خاصة أو فى عدد آخر منها... لا فهذه القوى، هذا النوع من القوى جبار ويكسب بلا رحمة، ولكن فى حياتى الشخصية كمواطن كما سبق أن قلت لا أريد أن أقبل ذلك.. اللعنة عليهم! هذا ما أقوله.

هل تأمل فى أن تحرض على صب النقمة على هؤلاء.. هذا النوع من النقمة التى تشعر بها؟

آمل أن أحرض على فهم ما يحدث بالفعل.. ولكننى شخصيًا وكما سبق أن قلت فى الماضى أشعر بطريقة أو بأخرى بمسؤوليتي المطلقة فى المقاومة.

لا بد وأنك تشعر أحيانًا أن صيحاتك تذهب أدراج الرياح أو أن لوم أو شجب هذه القوى أمر عبثى، ألم تشعر أحيانًا بالرغبة فى الاستسلام أو بمجرد الانسحاب؟

لا .. أعرف تمامًا ماذا تعنى! فى بعض الأحيان لا أستطيع أن أتظاهر بأننى لم أعايش لحظة من الإحباط والإحساس بالتعب بسبب ذلك ومعك حق فى أن تعتبر الأمر صيحة تذهب أدراج الرياح، ولكن ليس بكل ما فى ذلك العبارة من معنى... لقد كنت مشاركًا فى المسيرة التى نظمت فى فبراير سنة ٢٠٠٣ كما تعلم، وقد قمت فعلاً بتوجيه خطاب فى "الهايد بارك" للجمهور، مليونًا من البشر.. أمر يثير الدهشة فقد كان ذلك مذهلاً، وما أثر فىّ بشدة هو أننى كنت أعتقد أنه سوف تكون هناك مصادر إزعاج أو تشويش وهستيريا ولكن هذا "المليون" من البشر فى "هايد بارك" ومليونًا آخر يسيرون فى اتجاهه ولا يستطيعون الدخول كانوا جميعًا على درجة عالية من التركيز ليس فقط على شخص، وأنا لم أكن أتحدث عن نفسى، بل عن ذلك الأمر اللعين كله.. لقد كان ذلك تعبيرًا عن إرادة العامة، كما كان اعتراضًا قويًا.

اتذكر أنك قد طالبت "تونى بلير" فى نهاية حديثك بالاستقالة.

نعم.. حدث ذلك.

فى آخر مرة عندما التقينا، اتذكر أنك قد فتحت لى الباب عندما سألتك كيف حالك أخبرتنى إنك قد أصبت بالسرطان.. والسرطان مرض لا يمكنك أن تحاربه بنفسك فقد أُخبرت بما يجب عليك فعله ولم يكن لديك أى خيار فى هذا الموضوع.

هذا صحيح.

وإلى أن خلصك الطبيب الجراح منه -أعرف أن هذا مجرد كليشيه -للسؤال عن مثل ذلك، ولكن هل غير ذلك من منظور رؤيتك للحياة؟ هل شعرت بنوع من الاسترخاء فيما يتعلق بالتزاماتك السياسية؟ أو جعلك تنظر إلى إنتاجك الأدبى بطريقة مختلفة؟ أم أنك ببساطة تمضى وفقاً لما كنت عليه.

إنك تعلم أن الشئ الوحيد الذى يمكن أن أقوله فى هذا الصدد هو أننى قد نجوت من الموت بأعجوبة وبالمناسبة فإننى مدرك بشدة ما هى الأخلاق وأعرف أننى لم أفكر فى الموت قبل إصابتي بالسرطان.. والآن تحققت من إننى إذا نجوت مرة فإننى لن أنجو مرتين.

وكل ما أقوله أو يمكننى أن أقوله هو إننى أصبحت أكثر إدراكًا للموت منذ إجراء العملية عما قبلها وأحيانًا أعاود النظر فى العملية التى كانت بمثابة خبرة رهيبة، بل وفى الأمر اللعين كله وأتعجب لمشيئة السماء.. كيف بقيت حقًا على قيد الحياة.

وبصرف النظر عن ألمعية الجراح، فإن التجربة الحياتية كلها كانت حقًا أشبه بكابوس.. لقد كنت أعبر وادى الظلال.. هذا هو الحال..فى الشهر القادم سأصبح فى الرابعة والسبعين والآن أنظر إلى الأمام وسوف أتبين بعد عشرة أعوام من أننى سأبلغ الرابعة والثمانين من العمر إذا تحقق ذلك.. وأنت تعلم أن هذا هو الحال.. لقد تمتعت بحياة شخصية سعيدة، وهذا يعنى بالنسبة لى كل شئ.

دراما تليفزيونية

وقائع ومتابعات

مصر

حسن عطية

ملامسة الواقع واقتحام المجهول

رغم سهولته الظاهرية ، فأن التجول بالريموت كونترول بين القنوات الأرضية والفضائية المتعددة ، أمر شديد الصعوبة لمتابعة الدراما التليفزيونية ، التى صارت مسلسلاتها تتجاوز الثلاثين حلقة ، خاصة فى شهر رمضان التى تكدست فيه المسلسلات ، وصارت تنسب إليه ، فيطلق عليها (مسلسلات رمضان) ، ويتم الحديث اليوم عن البدء فى إنتاج المسلسلات الجديدة من أجل رمضان القادم ، وهو أمر شديد التعقيد ومضر بصورة عميقة بعملية الإنتاج الدرامى للتليفزيون ، مثلما أضرت مواسم السينما التى تقلصن فى مواسم الأعياد وإجازتى منتصف العام والصيف ، مما ضغط مواسم العرض فى أسابيع قليلة ، وقلص الجمهور لفئات وأعمار معينة ، بدلاً من العرض طوال العام ولكل الفئات والأعمار الذى كانت تعرفه السينما المصرية من قبل وتسير عليه السينما فى كل البلدان المنتجة للسينما .

والأمر ذاته صار مع الدراما التليفزيونية ، التى انحصرت وحوصرت داخل شهر واحد ، إما أن تلحقه المسلسلات وتكرر بعده طوال العام باعتبارها أعمالا قديمة ومعادة ، أو تؤجل لرمضان قادم ، أو تُعرض فى فترات ميتة باعتبارها لم تحظ بشرف البث الفضيل ، ولم يشاهدها جمهور لاهث وراء الترفيه عن عقله بعد امتلاء معدته ، مما يؤثر بالضرورة على عملية الإبداع بداية من كتابة النص الدرامى وصولاً لكل آليات إنتاجه وإخراجه ، وما يتعلق بهما من منافسات حول اصطياد الإعلانات عبر اصطياد النجوم الذين سيقودون هذه الدراما لعيون المشاهدين ، وما يرتبط بهما من اللعب على موضوعات (تيمات) مضمونة ، وأفكار مستهلكة عقيمة ، وشخصيات تعرف مسارها وحوارها منذ أول ظهور لها ، حتى صارت الكتابة الدرامية مجرد كتابة على نهج كتابة سابقة ، دون أى اقتحام لعوالم جديدة ومغايرة ، وطرح رؤى تهز المتلقى وتجعله يقظ الوجدان والعقل معاً .

وفى هذه الإطلالة أبرز ما حاولت الدراما التليفزيونية الجادة تقديمه للمتلقى الواعى خلال الأشهر الماضية ، لا نقول إنها انفلتت انفلاتاً تاماً من قبضة الموضوعات المكرورة ، فذلك أمر فى غاية الصعوبة لما أشرنا إليه تواً عن آليات الإنتاج للدراما التليفزيونية ، وإنما هى أفضل ما قُدم داخل السياق المعتاد ، والإطار المحاصرة داخله ، والموضوعات والنجوم التى تسوق هذه الدراما بأسمائها لقنوات هادفة للربح ، وليس للارتقاء بذوق وعقل المتلقى / لامست الواقع ، وحاولت اقتحام المجهول .

ظل المحارب

والدوبلير الذى أصبح زعيماً

من السهل اصطياد مسلسل (ظل المحارب) والعمل على هدمه لمجرد القول بأنه لا جديد فى فكرته ، حيث يُعيد صياغة فكرة البديل أو الدوبلير بسيط التكوين اجتماعيًا وثقافيًا عادة ، والذى يحل محل شخص آخر أرقى اجتماعيًا وسياسيًا ، ومعرضة حياته للخطر ، أو هو غائب عن الحياة أو المكان ، فيتم الاستعانة بهذا البديل لحماية الأصل أو إنقاذ موقف لابد وأن يكون حاضرًا فيه رغم غيابه ، مما يضع هذا الإنسان البسيط فى سياق مختلف ، يؤدى لتغير فى شخصيته يدفعه لاتخاذ مواقف لم يكن يفكر يومًا فى اتخاذها ٠ وهى فكرة يمكن الإشارة إلى وجودها فى العديد من الأعمال الفنية ، مثل مسرحيتى (الملك هو الملك) لسعد الله ونوس و(الزعيم) لعادل إمام ، وأفلام (سى عمر) و(جناب السفير) لنيازى مصطفى و(صاحب الجلالة) لفطين عبد الوهاب ، وحتى (اللى بالى بالك) لوائل إحسان و(كتكوت) لأحمد عواض ، بل وبصورة خاصة فى فيلم المخرج اليابانى الشهير "أكيرا كوروساوا" والمعروف ب (كاجيموشا) ، وتعنى فى اليابانية (ظل المحارب) ، ويقدم الفيلم قصة شبيه المحارب قائد إحدى القبائل القديمة أواسط القرن السادس عشر والذى يحل محله بعد موته لسنوات ثلاث ، حتى يكتشف أمره

دراما تليفزيونية

لحظة تصوره أنه قد صار هذا الزعيم الفذ ، فيطرد شر طرده من حضن القبيلة ، وهو عكس ما ينتهى إليه المسلسل المصرى .

من السهل هدم أى عمل فنى لمجرد قيامه أو انطلاقه من فكرة سبق معالجتها ، غير أن قيمة العمل الفنى لا تقف أبدًا عند الفكرة الدائر حولها أو المنطلق منها ، وإنما الصياغة الدرامية لهذه الفكرة هى ما تمنح العمل الفنى جدته وتميزه ، فكم من أعمال فنية دارت حول فكرة الحب الحائر بين أسرتين متنازعتين ، أو انطلقت من فكرة عودة الغائب لوطنه وحيه وأسرته ، فيجد أن العالم تغير أثناء غيبته ، ومع ذلك حققت هذه الأعمال تميزًا خاصًا بها ، وهو ما يتحقق فى هذا المسلسل الذى كتبه "بشير الديك" وأخرجه "نادر جلال" بصورة غير معتادة كثيرًا على الشاشة التليفزيونية .

من أجل مناقشة قضايا المجتمع العربى الساخنة اليوم ، يبحر بنا هذا المسلسل نحو عالم متخيل ، لدولة منحها اسم (كربستان) ، رغم أنها دولة طيبة ومسالمة ، ليست (كربا) على أهلها ، بقدر ما هى (مكروبة) بحاكمها "رباح الحديدى" الذى تولى القيادة بعد ثورة شارك فيها الجميع ، ثم انفرد هو بالحكم بعد أن انقلب على كل رفقائه كما أنها (مكروبة) بتشتت ثوارها ، وتناحر مناضليها ، وانعزالهم خارج حياة أهلها البسطاء ، حاملا بطله الصغير الممثل النكرة أو (الكومبارس) "نبوى" ليحل محل "عامر" زعيم منظمة (النسر الأحمر) الثورية ، والذى أصيب فى محاولة آثمة لاغتياله فى أول لقطات المسلسل المدهشة ، ووقف رفقائه فى حيرة ، حيث كان قد دعا لاجتماع لتوحيد قادة الفصائل والمنظمات الثورية بالبلاد ضد الحاكم الطاغية . وانطلاقا من هذا الموقف الدرامى الذى يتطلب إعداد هذا الممثل الشاب وقيامه بإلقاء خطبة الزعيم وعودته لوطنه ثانيةً ، ثم إصراره على الاستمرار مع الثوار ، ينشغل المسلسل بتحليل طبيعة الحياة السياسية فى هذا البلد ، وعلاقة حاكمها بالشركات الكبرى متعدية القارات ، والتى تحقق لها ولدولتها الأولى ، وهى الولايات المتحدة الأمريكية هنا ، إمكانية السيطرة على مقدرات وثروات البلاد النامية كالبترول واليورانيوم مثل دولة (كربستان) . فضلاً عن اهتمام المسلسل بتحليل علاقة المنظمات الثورية بعضها ببعض ، وتمايز القيادات بين الطهارة الثورية التى تضحى بالذات لصالح الوطن والأنانية الفردية التى تضع نصب عينيها منصب القائد قبل فعل القيادة . هذا دون أن ينسى المسلسل أن يصنع دراما مشوقة ، تلعب على أوتار نقل مصرى بسيط عبر أجواء غريبة لبلد لا يعرفه ليلعب دورًا لم يكن مؤهلاً له ، جنبًا إلى جنب رصد الدسائس التى تصنعها الأيدى الأجنبية بالبلد ، واستخدام العملاء والجنود المرتزقة فى إثارة القلاقل بالبلد ، واستخدام النساء فى التجسس على الحاكم ، وشراء الضعفاء من الثوار أنفسهم .

مسلسل جرئ ومشاغب ، أدار حركته المخرج "نادر جلال" بوعى بموضوعه وقناعة بفكر كاتبه العميق ، وحرفية فى تحقيقه على الشاشة ، حيث نشاهد السيارات الغامضة ، وطائرات الهيلكوبتر الحربية ، والسفن المستقبلة لمن تحملهم لنقلهم للدولة المتخيلة ، التى تزخر بالوقائع المثيرة ، وتجرى على أرضها معارك الدبابات والصواريخ ، وتتفجر فى أسواقها السيارات عن بعد ، وتناقش بين جوانبها قضايا الساعة ، فيدرك المشاهد أنه لم ينفصل لحظة عما يدور حوله من أحداث عربية خلال العشرين سنة الأخيرة ، وأن لجوء المسلسل إلى البلاد المتخيلة ، ليس هروبا من هموم الواقع ، بل انغماسا بالفن فيه ، وفرصة لمناقشة حرة دون رقيب يقف أمام رمز مباشر

لشخصية ما ، أو إشارة واضحة لبلدة محددة .

يحقق المخرج ذلك ببراعة فنية ، مرتكزًا على السيناريو المتميز والحوار الراقى ، والتصوير المعبر بإدارة "بسام مطر" ، لمواقع مختارة بعناية ، بإشراف فنى ل "بدر تيسير" ، ولمعارك منفذة ومحققة على الشاشة بجرافيك "إياد شهاب" ، وبتيترات سينمائية رفيعة المستوى ، صاغها "سعد حسونة" ، الذى حمل عبء المكساج والمؤثرات الصوتية والمرئية أيضًا ، وتم تغليف التيترات بصوت "ليندا بيطار" الثائر وألحان "رعد خلف" القوية لكلمات "أيمن بهجت قمر" الداعية لأن نتساند حياةً وموتًا "ولا تتمس فى يوم الأرض" ، وأدار المخرج حركة ممثليه بإدراك أن الممثل وجود فاعل داخل الصورة ، يتحاور بجسده ، كما بصوته ، مع بقية مكونات الصورة ، ووفق إيقاع خاص يحدده المخرج لمسلسله من قبل البدء فى تصويره ، حتى اكتماله وظهوره للناس ، يبرز فى عمقه "هشام سليم" فى دور الفتى "نبوى" ، الذى تتغير حياته بدخوله عالمًا غريبًا عليه ، وتتطور شخصيته أمامنا ، بعد أن دخل فى عباءة القائد "عامر" ، وبدأ معه وعيه بالعالم ينمو ، ويقدم "هشام" به دورًا يحسب له فى تاريخه وتاريخ الدراما المصرية والعربية ، يناظره "باسم ياخور" بحضوره الطاغى ، وقدرته على تقديم شخصية الثائر "عرفان" الذى يشبه نفسه بالثائر الأمريكى لاتينى "أرنستو(تشى) جيفارا" ، الثائر الرافض لأى تنازل أو انحراف عن خط الثورة الهادر ، والذى ملأت القسوة قلبه منذ أن كان طفلًا يرى بعينيه اغتيال أبيه وأمه أمام عينيه ، وتتجاور معهما تألقًا "علا غانم" فى دور "حورية" الأنثى الوحيدة بين الثوار ، والعاشقة للثائر "عامر" ، رغم صداقتها القديمة للثائر "عرفان" ، وأن لم يمنحها المسلسل المتخم بالأحداث الفرصة للتعبير عن تراوح مشاعرها بين "عرفان" و"عامر" من جهة ، وبين "عامر" وشبيهه "نبوى" من جهة أخرى ، وحبسها المخرج فى زى أسود مغلق فى معظم حلقات المسلسل ، دون أن يقدر على منعها من لبس (الكعب العالى) المعوق لحركة الثائر ، ومن تزين وجهها بماكياج صارخ لا يتناسب مع بنية الشخصية ووضعها (العسكرى) بين الثوار .

يُضاف إلى هؤلاء كل من المتمكن من أدواته "أحمد فؤاد سليم" فى دور د. "حكيم" مفكر منظمة (النسر الأحمر) ، والجاد "سعيد صديق" فى دور د. "هشام" المتزن فكرًا وسلوكًا ، والمتميز دائمًا "محمد كامل" فى دور الحاكم المستبد "رباح الحديدى" ، المتأرجح بين حبه لوطنه واستبداده الذى يورطه فى معاداة هذا الوطن والتحالف مع أعدائه ، و"إبراهيم يسرى" بتجسيده الواعى لشخصية "آدم سميث" ، رجل الغرب وممثل المنظمة القادم للتعاقد مع حاكم البلاد لنهب خيراته الطبيعية ، و"حسناء سيف الدين" الجاسوسة ذات الاسم اليهودى "أستير" المدسوسة على الحاكم وأيضًا "حمدى هيكل" (جلال) المتجهم والحاد الفعل ، و"سيد الشرويدى" (الشنتورى) الثائر الطيب ، و"شريف صبحى" مجسد شخصية "فرانك" الصحفى الغربى المؤمن بأن حرية الإعلام ومصداقيته فوق أى انتماء ، مقابل "أحمد صيام" الثائر الذى خان أهله ومنظمته مقابل المال والمنصب الإعلامى الزائف الذى حلم به طوال عمره ، وأدت خيانته لاغتيال زعيمه "حكيم" وزعيم منظمة الوحدة والتحرير الثورية الكبرى ، والأب الروحى للبلاد "أبو خالد" الذى جسده ببراعة المخضرم "عبد الرحمن أبو زهرة" ، مقدمًا هذا الرجل الذى يتصرف بحكمة ، ويؤمن بالديمقراطية ، وتجتمع كل المنظمات فى معسكره ، ويتحرك من أجل وحدة الجميع فى وجه الاستبداد .

الأشرار يصنعون زمن العار

عندما قدم المخرج "محمد عبد العزيز" مع السيناريست "أحمد عبد الوهاب" عام ١٩٨٠ فيلمهما الصرخة (انتبهوا أيها السادة) ، كانا يعبران عن لحظة فاصلة بين زمنين ، اتسم الأول بدعم واضح من المجتمع لفكرة الصعود الاجتماعى المعتمد على العلم والجهد والرغبة فى تغيير العالم ، مما شكل صورة البطل المكافح التى قدمها عبد الحليم حافظ ، وشكرى سرحان ، وإسماعيل يس ، وغيرهم من النجوم الذين جسدوا فكرة الترقى من عالم الفقر لعالم التفوق الذى يصاحبه ثراء لا بأس به ، فى إطار العدل الاجتماعى الذى يسمح بزواج ابن الجناينى من ابنة الباشا .

واتسم الزمن التالى بتعبيره عن قيم جديدة بدأت تتغلغل فى المجتمع وتخربه من الداخل ، على قمتها قيم النفعية والفهلوة والثراء المصنوع فى أيام الفوضى ، فصار (العار) - كما عبر عنه المخرج "على عبد الخالق" مع الكاتب "محمود أبو زيد" فى فيلمهما المعنون بذات الاسم عام ١٩٨٢ - هو الفقر أو عدم الحياة فى ثراء فاحش ، بغض النظر عن مصدر هذا الثراء ، حتى ولو كان عن طريق جلب المخدرات وتدمير طاقات شباب الوطن .

هكذا تنبأ المبدع بما سيؤول إليه حال المجتمع لو سار على قناعاته الجديدة ، والتى سار فعلا عليها ، فأضحى (زمن العار) كما نعته المسلسل السورى المعروض حاليا بنفس الاسم ، للكاتبين "حسن سامى يوسف" و"نجيب نصير" بإخراج المخرجة البارعة "رشا شربتجى" ، والذى يتعرض لشريحة مستعرضة من الطبقة المتوسطة فى المجتمع السورى ، والتى يمزقها اليوم حفاظها الشكلى والأخلاقى على قيم غير قادرة على مواجهة تيارات الحداثة ، وتعلقها العملى والنفعى بقيم جديدة تلبس أثوابًا براقة لا تخفى زيفها الداخلى ، حيث تسير وقائع المسلسل بصورة تبدو هادئة مماثلة للهدوء البادى على سطح الحياة فى المجتمع ، بينما يتسلل التفتت لعمق بنية الأسرة التى يعدها المجتمع العربى اللبنة الأساسية لبنية المجتمع ، إذا ما تخلخلت تخلخل بناء المجتمع بأكمله ، لذا يتوقف المسلسل عند أسرة السيد "أبو منذر" (الممثل خالد تاجا) مقدمًا نموذج حالة لمجتمع يعيش بالفعل زمن العار ، يتقاعس فيه الزوج عن إعطاء الدواء لزوجته (الممثلة ثناء دبسى) المريضة منذ سنوات طوال ليعجل بموتها ، ويعمل على بيع بيته العائلى مستغلاً الارتفاع الجنونى لأسعار العقارات فى حى جبل قيسون ، وغير منتبه لسرقة جاره السمسار الشاب لثلث قيمة بيته المباع ، فالمهم عنده سرعة إنهاء بيع البيت ، لتحقيق زواجه من المرأة اللعوب "سهيلة" (سمر سامى) ، وبالتالى يبعد عن أولاده واحتياجاتهم الخاصة ، والذى يعيش الابن الأكبر منهم الموظف البسيط "منذر " (إياد أبو الشامات) وزوجته بإحدى حجرات هذا البيت ، وتتقوقع حول ذاتها الابنة الصغرى الطالبة المراهقة "رانيا" (كنده حنا) ، داخلة فى علاقة عاطفية مع شاب سرعان ما تخطفه أخرى ، وينشغل الابن الأصغر "نورس" (مكسيم خليل) بحياته خارج البيت ، موافقًا على قبول الرشوة بعمله كموظف صغير بإحدى المؤسسات العامة ، ويقيم علاقة مع زميلته بالعمل "روضة" (نادين تحسين بك) ، ويذهب معها إلى منزلها الذى تعيش فيه بمفردها ، فى الوقت الذى يغضب غضبًا شديدًا لأن أخته العانس "بثينة" (سلافة المعمار) حملت من جارهما المتزوج من أخرى "جميل" (تيم الحسن) ، فسببت لهما الفضيحة الأخلاقية المدوية ، رغم أن الكل لم يهتم يومًا بها،

وهى تتجلى أمامنا أقرب لنموذج "نفيسة" فى رواية "نجيب محفوظ" الشهيرة (بداية ونهاية) : فتاة غير متعلمة وغير جميلة وغير ثرية ، تخدم الجميع فى صمت ، ويحملها الكل كل أعباء البيت ، ويغضوا الطرف عن احتياجاتها كأنثى تهفو لدفء الرجل ، الذى تجده مؤخرًا فى بائع الكتب القديمة "يوسف" (بسام كوسا) الذى ينقذها من محاولة انتحار من حملها السفاح من جارها "جميل" التى وافقت على معاشرته جنسيا بهذه الورقة التى منح بها فقهاء اليوم كل علاقة خارج مؤسسة الزواج المجتمعية صفة الشرعية ، مادام الرجل والمرأة قد كتبا هذه الورقة التى تعلن أنهما تزوجا زواجًا عرفيًا ، سرعان ما يتم تمزيقها ، تاركين مشاكل اجتماعية ونفسية واقتصادية لا تحصى لمجتمع منافق لا يرى أى عار فى النصب والاغتصاب واغتيال الأفكار وهدم الأسرة ، ويقف منفعلاً فقط عندما يتعرى جزء من جسد ممثلة أو يراها تمثل أنها تقبل زميلها على الشاشة ، ولم يعد يشغل فتيان الإعلام اليوم من أحوال المجتمع ودور الفن فى ترقية وجدان وعقل جماهيره غير السؤال الساذج : هل توافق على أن تقبل زميلتك على الشاشة ؟!.

زمن العار هذا لم يصنع فجأة ، وقيم العلم والكفاح والعدل الاجتماعى لم نستيقظ ذات صباح لنجدها قد اختفت ، بل أن الدراما التليفزيونية ، فى واحدة من حسناتها المضمرة ، تابعت بروز قيم الجهل والفهلوة الاكتفاء بالشحاذة باسم التكافل الاجتماعى ، ورصدت نموذج هذا الزمان ، ورسمت ملامحه فى قدرته على الصعود من القاع إلى قمة الثراء المتوحش على أكتاف الآخرين ، وعبقريته فى نبذ كل القيم الإنسانية والأكل على كل الموائد ٠ أنه نموذج "محجوب عبد الدايم" الذى صاغه "نجيب محفوظ" فى روايته الأشهر (القاهرة الجديدة) ١٩٤٥ ، وراح الصحفى والقصاص د٠ "عمرو عبد السميع" يُعيد فى قصصه تشكيله بملامح الزمن الجديد ، فشاهدناه على يد السيناريست "محمد الباسوسى" فى شخصية الصحفى "عبده دسوقى" فى مسلسل (العنكبوت) ، وفى سيناريوهات ل "بسيونى عثمان" ، وحاليًا فى شخصية صحفى متسلق آخر يدعى "صبرى عكاشة" فى مسلسل (الأشرار) للسيناريست الكبير "مصطفى إبراهيم" الواعى بحرفية الكتابة الدرامية التى عليها أن تقول بالموقف ما هو مختبئ بعقل الكاتب ، ومن إخراج "أحمد صقر" المخرج الممتلك لأدواته الفنية والمحرك لممثليه وكاميراته بصورة تحقق اقترابا حميميا من أفكار شخصياته الكامنة خلف أقنعتها المجتمعية ، والمتيح الفرصة للنجم المتألق "مجدى كامل" كى يؤكد موهبته على أداء الشخصيات المختلفة بحرفية وتمكن ، سواء بتشكيل صورته الخارجية ، أو بالإمساك بتلابيب الشخصية وإعادة بنائها نفسيًا على الشاشة ، وكذلك الصاعدة بقوة لقمة النجومية بغوص فى أعماق الشخصية ، وخفة ظل تمنح الشخصية التى تؤديها ، مهما كانت مرفوضة فكريًا أو أخلاقيًا ، بعدًا إنسانيًا يقلل من النمطية التى يقع فيها الآخرون ، وقد جسدت فى هذا المسلسل شخصية صاحبة الكباريه الراقصة "إنعام" ، التى تعشق الصحفى "صبرى" وتتزوجه ويستخدمها هو لمصالحه الخاصة إلى أدنى درجات الاستخدام لجسد امرأة ، وأجساد الراقصات العاملات بملهاها ، ويشكلن معه عصابة من الأشرار ، تتشابك أفعالها مع قوتى الفساد فى المجتمع اليوم وهما المال، والسلطة ، مما يوسع من زاوية الرؤية للعار الذى حل بأيامنا ، فلا يقتصر الأمر على مؤسسات بعينها ، بل يصبح لمؤسسات أخرى دور فاعل فى تسهيل الفساد فى المجتمع ، يشير المسلسل إلى مؤسستى الصحافة، والسينما

بجراءة يحسد عليها ، باعتبارهما من أبرز المؤسسات المشاركة فى تزييف صورة الفساد وترويجه ، ويحسب للعاملين فيهما وعيهما بأن الحديث عن فساد فى مؤسسة مجتمعية ، لا يعنى أبدًا أن الفساد قد أضحى المهيمن وحده عليهما .

رغم كل الهجوم على الدراما التليفزيونية ، ورغم تحفظاتى النقدية الحادة على الكثير من إنتاجها ، مازلت أراهن على قدرة هذه الدراما على كشف مسببات فساد المجتمع والتنبيه إلى خطورة حال مجتمع اليوم ، أما مسألة إجادة ممثل أو إخفاق ممثلة أو إطالة حلقات ، فرغم أهميتها فأن انشغالنا بها فقط قد يبعدنا عن الانتباه إلى أهمية الدور الذى تلعبه اليوم هذه الدراما فى الكشف الواعى عما يسرى بشرايين المجتمع ، والوقوف فى وجه كل من يفسد عقل وجسد الوطن .

المراغى يختار طريق المغامرة

فى الحكايات التى كانت تحكيها لنا الجدات ونحن صغار ، كانت تشغلنى حكاية الشاطر "حسن" ، الذى كان عليه أن يخرج ذات صباح ليسترد "ست الحسن" التى سُرقت منه ، حيث كان عليه وهو فى مفترق طرق أن يختار السير فيما بين ثلاثة : طريق السلامة، وطريق الندامة، وطريق "اللى يروح فيه ما يرجعش" ، وكان انشغالي يبدأ بهذا الاختيار الصعب أمام الفتى الصغير ، والذى يحسمه برفض السير فى طريق السلامة الذى أعتاد السير فيه كل من سبقه ، ويتفادى طريق الندامة حتى لا يبكى على مسيرة لن تحقق له ما يريده ، ويقرر أن يسير فى الطريق الذى لن يتراجع عن المضى فيه ، مدركًا أنه الطريق الصحيح الذى لن يعود منه قبل أن يحقق هدفه المنشود .

لقد أرادت المخيلة الشعبية صانعة هذه الحكاية أن تؤكد على أن الإنسان لا يتقدم فى الحياة ، ولا يتقدم بها ، إذا ما فعل مثل الآخرين ، وكرر مقولة "هكذا وجدنا آباءنا كذلك يفعلون" ، وإنما حينما يؤمن بأن المغامرة واقتحام المجهول واجتياز الفيافى هو أفضل الطرق لطلب العلم حتى ولو فى أقاصى الدنيا ، والعثور على المعرفة حتى ولو فى بلاد تركب الأفيال .

لهذا فالإنسان هو الاختيار ، والاعتياد هو اغتيال لقيمة هذا الإنسان على الأرض ، إذا ما قرر أن يكون ذاته ، وليس صورة منسوخة عن الآخرين ، والاختيار بالتالى مسئولية ، فما يختاره الإنسان عليه أن يتحمل مسؤوليته ، ولا يلقى بعبء ما سيحدث له على كاهل الآخرين ؛ آباء أو مسؤولين أو مجتمعا مجهلا · ويبدو أن هذه الفكرة هى التى كانت ماثلة فى أذهان صُنَّاع مسلسل (الرجل والطريق) ، بداية من قصته التى كتبها "سعد مكاوى" (١٦-١٩٨٥) ، مرورًا بكاتب السيناريو والحوار "مصطفى إبراهيم" ، وصولًا لمخرجه "إبراهيم الشوادى" ومجسد شخصيته الرئيسة "محمد رياض" ، فكل واحد منهم اختار طريقه نحو هذا العمل ، وتحمل مسؤولية ما اختاره .

فالكاتب "سعد مكاوى" قرر منذ البدء أن يمنح قصته عنوانها الدال : (الرجل والطريق) ، محركًا أحداثها فيما بين الرجل أو الإنسان الذى قرر فى لحظة المواجهة مع الذات أن يغير طريقه الذى وافق عليه من قبل ، ليسير فى طريق مغاير ، حيث عاش "حسن المراغى" حياته الأولى ، حتى تجاوز الثلاثين من عمره ، وهو أسير رغبة أبيه ، فهجر الفن التشكيلى الذى كان يعشقه ويجد ذاته فيه ، ليعمل بوظيفة حكومية فى أربعينيات القرن الماضى ، حيث كانت الوظيفة (الميرى) هى أهم أهداف الشباب المتعلم ، ومرتبها مضمون وكفيل بترتيب حياة عائلة بأكملها ، كذلك أغلق قلبه على عواطفه ، وتزوج من امرأة اختارها له الأب ،

موفرا على نفسه بذل الجهد فى إعداد بيت الزوجية ، حتى يرحل هذا الأب عن دنيانًا ، وبعده بعامين ترحل الزوجة وهى تلد ابنها ، فيجد نفسه وحيدًا فى عالم لم يختره ، وتساعده الظروف بملكيته لأرض زراعية له بقريته التى لا يعرف عنها شيئًا ، لانغماسه فى حياة المدينة التى أنتقل إليها الأب منذ سنوات طوال ، فيقرر ترك وظيفته الحكومية ، وهجر بيته العصرى ، والعودة لأحضان الطبيعة فى القرية الطيبة ، التى كان يعشقها الكثير من كتاب النصف الأول من القرن العشرين الرومانسيين زمنذاك ، فيبكون تحت أشجار الزيزفون ، ويحسدون الفلاح الذى "يتمرغ على أرض براح ، والخيمة الزرقا ستراه"

العودة إلى القرية تزامنت مع العودة إلى الرسم عند "حسن المراغى" ، وبهما يصوغ "مصطفى إبراهيم" سيناريو وحوار مسلسله ، عاملاً على الكشف عن جوهر شخصية بطله ، الذى عاش سنوات فى الظاهر كشخصية مسالمة تابعة لرغبات الآخرين ، بينما باطنها يكاد أن يتفجر بأفكار مختلفة ، حرص المخرج "إبراهيم الشوادى" على إظهار الاختلاف الكبير بين بيت "حسن" فى المدينة كصورة محافظة على نفسها من رياح الخارج ، وبيت "حسن" ذاته فى القرية المفتوحة على حدائق الفواكه التى يملكها والسماء المفتوحة دون خدش معمارى أو تكنولوجى ، وعلى عالم القرية المتخم بالصراعات السياسية والاجتماعية بل والعرقية بوجود جماعة الغجر الدخلاء على أرضه ، الذى صاغه عبر صور ليلية شديدة الغموض ، تغلفها الأدخنة ، وتجتاحها الخيول .

واختار "محمد رياض" تجسيد شخصية "حسن" بهدوء وتؤدة ، معبرًا بصوته وصفاء عينيه ولفتات وجهه وحركة جسده عن رومانسية الشخصية ، التى عادت إلى القرية مختارة أن تعيش فى أجواء هادئة ، معتقدة أنه يكفيها أن تحول إحدى قاعات البيت الريفى لمرسم ، يشحذ بهدوء القرية الخيال ، ويفجر المشاعر ، ويمنح الفنان مساحة وقت كافية لإتمام لوحاته ، التى يأمل أن يقيم بها معرضًا بالمدينة حينما يعود إليها .

غير أن الرياح لا تأتى بما تشتهى السفن ، والقرية الوادعة لم تعد حياتها كذلك وصومعة "حسن" الفنية غير قادرة على منعه من الانغماس فى حياة القرية ومشاكلها بعد أن اقتحمت بيته الفتاة الغجرية "وهيبة" ، هاربة من مطاردة بعض رجال عصابة "هارون" (أحمد فؤاد سليم) التى تهدد القرية وتنهب محاصيلها ، فيجيرها ويخبئها فى بيته مع مربيته الطيبة "سعيدة" (سميرة عبد العزيز) ، مما يدخله فى صراع مع الغجر أهل "وهيبة" من جهة ، والعصابة المهيمنة على مقدرات القرية من جهة أخرى ، والعمدة المتعاون معها ومع السادة لإقرار النظام من وجهة نظره بالقرية من جهة ثالثة ، ثم ضد الذين استأثروا بمقعد القرية فى البرلمان ، وقوفا إلى جانب الرجل الشريف "رشيد الزينى" (طارق الدسوقى) للوصول إلى البرلمان من جهة رابعة ، كما تتشابك علاقاته العاطفية مع الغجرية "وهيبة" المقيمة ببيته والمتعلق قلبها به ، والفتاة عليلة النفس والجسد "صفاء" ابنة "جليلة" زوجة زعيم العصابة والتى تحل محله بعد اغتياله ، معتمدة على تابعه ورجلها هى المفضل الذى سيصير فيما بعد محرك أمور العصابة "مصطفى" (أحمد وفيق) ، غير أن أبنتها "صفاء" التى لا تعرف شيئا عن دور أمها وأبيها ، تميل بعواطفها تجاه "حسن المراغى" بعد أن نشأت بينهما علاقة صافية قائمة على تبادل الكتب وحب المعرفة .

بقوة وإيمان بالنفس يواجه "حسن" هذه المشاكل المتداخلة ، ويقف معه صديقيه القديمين

الطبيب "شعبان" والموظف "أبو العهد" حتى ينتصر على كل أعدائه ، الأمر الذى دفع "حسن" للتأرجح دراميا بين كونه الشخصية القادمة من خارج القرية لمساعدتها فى الانتصار على ناهبى خيراتها ، وتحويل أشرارها إلى أخيار ، وشفاء مرضاها ، والعودة فى النهاية إلى المدينة التى جاءت منها ، والشخصية اللاجئة إلى القرية لكى تغير من نفسها ، فتقع فى هواها وتبقى فيها بعد أن عثرت على حقيقتها على أرضها بعيدًا عن مشاكل المدينة ، وقد فضل "محمد رياض" أن يرتكز فى أدائه على الوجه الأول للشخصية ، مقدمًا ذاته طوال المسلسل باعتباره المخلص القادم من خارج المكان لإزالة الشر من القرية ، التى هيمن عليها طوال الوقت حس أخلاقى ، متسلل من قصة "سعد مكاوى" ومتجلى فى عودة "جليلة" إلى رشدها ، وجسدته بقوة "صفية العمرى" فى حدود المرسوم لها ، وفى شفاء "صفاء" وارتباطها بحسن والذى قدمته بشاعرية "شيرين عادل" فقللت من درجة تهافتها الجسدى ، وفى موت "وهيبة" الذى قدمته بصورة متميزة "داليا مصطفى" معبرة بعينيها وتوتر صوتها عن تمزق الشخصية بين ميل عاطفى نحو "حسن" وامتنان عقلى بحمايتها ببيته .

النظرة الأخلاقية تنهى الشر فى ساحة الدراما ، بينما يظل ساريًا بطرقات الواقع ، مما يتطلب نظرة أعمق اجتماعيا ، ولكنها القصة التى حرص كاتب السيناريو على رؤيتها الكلية للحياة .

الفنار البورسعيدى يضئ سماء المقاومة

مع أهمية اقتحام مسلسلاتنا الدرامية لما حدث من متغيرات اقتصادية واجتماعية وقيمية فى المجتمع المصرى فى سنواته الأخيرة ، والتصدى للفساد الذى لحق بهذه المتغيرات ، والدفاع عن حق البسطاء فى الحياة الكريمة ، غير أن هذه السنوات الأخيرة ليست مجتثة الجذور عن سنوات كثيرة سبقتها ، فثمة عوامل صاغتها ، وأخرى كان لابد من القضاء عليها ونسيانها ، وكان لما دشن باسم ثقافة السلام دور فى تنحية الحديث عن مقاومة العدو ، والنضال ضد المستعمر الغادر ، مما ترتب عليه ليس فقط تغييب الشعور الوطنى ، وحس الانتماء لمجتمعنا لدى قطاعات ضخمة من شعبنا ، بل ودفع الشباب للسخرية من النشيد الوطنى والأغانى الثورية ، فأصبحت على سبيل المثال لأغنية (خللى السلاح صاحى) دلالة جنسية ، وصرنا نتهكم على نضال الأمس باعتباره من مخلفات زمن انقضى ولم يعد له وجود وأهمية فى حياة اليوم .

وهو ما لم ينتبه إليه صناع ثقافة السلام ، حيث إن وئد الحس الوطنى ، يعنى تفريغ علاقة المواطن التاريخية والوجدانية بوطنه ، وتفريغ عقله من أى تفكير لرفعة الوطن ، وفتح ثغرات فى العقل تسمح لمروجى المخدرات بملئها ، وتتيح الفرصة للترويج لأفكار تجعل الانتماء لأفغانستان أهم من الانتماء لمصر ، أو تجعل العيش بإسرائيل مساو للعيش بأرض المحروسة .

لذا فقد سعدنا بتليفزيوننا المصرى وهو يقدم هذا المسلسل الذى يعيد قراءة الحياة المصرية خلال نصف قرن من الزمان عبر فعل المقاومة ، وهو مسلسل (الفنار) الذى كتبه بحب لهذا الوطن "مجدى صابر" وصاغه بحس يتدفق بالانتماء د. "خالد بهجت" ، ومزجت فيه "صابرين" عقيدتها الدينية بانتمائها الوطنى فصار الوطن هو كل العالم الذى علينا جميعًا أن نناضل من أجل أن ترتفع هامته وينتصر فى كل معاركه الداخلية والخارجية ، وعاد حب الوطن ليكون من أسس الإيمان .

هو بالطبع مسلسل (الفنار) الذى حرص صناعه على أن تحمل حلقاته تعبير الومضات ، كل حلقة فيه هى ومضة من الفنار القديم الذى

تتمسك القوى الشريفة فى المجتمع على أن يبقى رمزًا للنضال على أرض بورسعيد التى نسينا بسالتها ، وقلصنا عيدنا الوطنى بها ، ليصبح مجرد عيد محلى تتذكر هى فيه أمجادها ، وتوزع تكريماتها على أبنائها ، وكأنها ناضلت من أجل موقعها الخاص ، وليس من أجل كل الوطن ، بينما رأى المسلسل أن الفنار البورسعيدى ليس فنارًا محليًا خاصًا بها ، وليس مجرد رمز لنضال مدينة ، بل هو رمز لنضال كل شرفاء هذا الوطن من أجل حريته وكرامته ، هو تاريخ أمة عاشت ومازالت بأعماقها تؤمن بالنضال ، سواء ضد عدو مازال يتكابر على حدودها ، أو ضد أعداء ظهروا بليل على أرضها ، وعاثوا فيها فسادًا ، وخربوا اقتصادها ، وباعوا منجزاتها ، وتركوا شبابها يبكى على اللبن المسكوب .

لبداية أى عمل فنى أهمية كبرى فى بنائه الدرامى ، فهو المقدمة التى ينطلق منها فى مسيرته المنتهية فى الحلقة الأخيرة ، وقد حرص مسلسل (الفنار) أن يبدأ بليلة شم النسيم ، فى الثلاثين من أبريل عام ١٩٦٧ ، وهى الليلة التى ابتدعها أهل بورسعيد للاحتفال السنوى بحرق كل أعداء الوطن متجسدين فى دمى أطلقوا عليها اسم (اللنبى) ، وهو غير الشخصية السخيفة التى قدمها محمد سعد فى السينما ، وإنما هو اسم المندوب السامى البريطانى الذى كان مهيمنا ومحركا للحياة السياسية المصرية فى عشرينيات القرن الماضى ، وقبلها كان قائدا للجيش الإنجليزى الذى اقتحم القدس عام ١٩١٨ ، ونجح الغليان الشعبى المصرى وقتذاك فى إجلائه عن البلاد ، لهذا صار رمزا لكل مستبد تود المدينة الخلاص منه بالحرق .

حرص مسلسل (الفنار) أن يبدأ أحداثه من لحظة احتفال المصريين فى بورسعيد بحرق رموز الفساد وتهديد الكرامة الوطنية قبل أيام من الغزو الإسرائيلى للأرض المصرية فى يونيو ١٩٦٧ ، منطلقا من شخصية "العربى مسعد" ذلك الشيخ الضرير الذى يحتفل لحظة ظهوره مع أهل مدينته بحرق الدمى الممثلة لموشى ديان وجولدمائير وغيرهما من قادة إسرائيل الذين كانوا يهددون الوطن عام ذاك ، إلا أن ضابط الشرطة الغريب عن المدينة يتصور أن هذا الشيخ الفرح أحد الفتوات الذين ينشرون الفوضى ليلة شم النسيم ، فيقبض عليه لتكون المواجهة فعلاً يفجر دراما المسلسل ، ويعيدنا ب (الفلاش باك) لنضال الشعب المصرى أثناء العدوان الثلاثى على مصر فى ١٩٥٦، وكيف فقد "العربى" بصره فى معارك التحرير ، دون أن يفقد بصيرته وجلده وقدرته،على المقاومة ضد كل من يفكر فى الهجوم على الوطن وتدمير قوته وعزيمته .

بنظرات ثابتة وصوت مدرب على الأداء العميق ، نجح "أحمد راتب" فى تجسيد شخصية "العربى" مناضل حرب ٥٦ ، ومقاوم هزيمة ٦٧، ومسلم راية المقاومة لأبنته "تورا" التى وعت ممثلتها "صابرين" أنها ليست خطيبة على منبر ، رغم كم الخطابة الذى ساد الحلقات الأولى من المسلسل ، بل فتاة بسيطة تبتسم للحياة وتقاوم دون جلبة ، فهي ابنة واقعها ومختارة بإرادتها لطريقها الثائر على الظلم والعدوان منذ أن تشربت الوطنية على أيدي وبلسان وفعل والدها ، وعرفت قيمة التضحية بقرارها تحملها مسؤولية أسرتها بعد وفاة أمها ، واضطرارها للعمل دون استكمال دراستها الجامعية ، مما أخر ارتباطها الرسمى بخطيبها المقاتل "يوسف" ، الذى أستطاع أن يقدمه برهافة حس "محمد الشقنقيرى" ، ليجعل منه رمزًا لشباب الوطن الذى أفنى عمره فى حرب الاستنزاف وافتدى وطنه بروجه ، ومن ثم تشكلت شخصية "نورا" من هذا المزيج من تأثير البيئة الاجتماعية وقيمها من جهة ، ووعى

دراما تليفزيونية

الشخصية بضرورة التمسك بكل ما هو إيجابى فى هذه البيئة ، والعمل على تغيير كل ما هو سلبى فيها من جهة أخرى ، على العكس من أخيها "محمود" ، الذى جسد دوره "طارق لطفى" بوعى بطبيعة هذه الشخصية التى قررت منذ البدء الانفصال عن أسرتها ووطنها ، وتعلقت بعد أن فشلت فى تعليمها بحلم السفر من أجل تكوين الذات بعيدًا عن دورها فى المجتمع ، وارتبطت منذ الصبا بالفتى "نجاتى" ، الذى جسده ببراعة "ياسر جلال" كاشفًا عن طبيعة الشخصية الماكرة والماجنة ، ابنة الخيانة والطمع ، فصارت هى رمز الزمن الرديء الذى أطاح بنصر أكتوبر ، وأعاد الصهاينة لأرض الوطن من أبوابه الخلفية ، جارا معه الفتاة "توحة" ، أخت "نورا" الصغرى ، وعملت "إيمى" على تجسيد طموح الشخصية المدمر فى طريقه لكل قيمة، بما فيها قيمة الأسرة واحترام الأب وتقديس الوطن .

برزت هذه الشخصيات وغيرها داخل مسلسل كتبه بوعى وجهد يحسب له السيناريست المتميز "مجدى صابر" ، رغم الثرثرة والخطابية وعرض المعلومات بصورة مباشرة التى هيمنت على حلقاته الأولى ، وقدم د. "خالد بهجت" بتفوق دراما الحنين للماضى بحس رائق ، وباستخدام محسوب لأغانيه الوطنية ، خاصة فى مشهد غناء أطفال قصر ثقافة بورسعيد لأغنية (صورة) لعبد الحليم حافظ ، وأن زاد قليلا حجم عرضها على الشاشة بصورة تؤثر على الدلالة المطلوبة من تقديمها ، خاصة وهى تغنى من مجموعة من الأطفال وجمع حاضر يقدم ردود فعله عليها ، دون وجود صورة للواقع المناقض لما تحمله هذه الأغنية من معانٍ نبيلة .

الحرب فى العراق
والحب فى هدوء نسبى

يبدو أن الأزمة المالية العالمية المنعكسة على أوضاعنا المحلية ، مع ذكاء شركات الإنتاج العامة والخاصة والباحثة عن التسويق الناجح على القنوات الفضائية المتنافسة ، والتى تحركها إلى جانب الربح المادى اعتبارات سياسية وإقليمية وثقافية وإعلامية ، قد ساعدتا فى تحقيق نوع من الوفاق بين صناع الدراما السورية والدراما المصرية المتصارعين حول قيمة الجودة منذ سنوات ، خاصةً بعد أن اقتحمت الأولى المجال الذى تميزت فيه الثانية ، وهو مجال الدراما الاجتماعية وموضوعاتها الراهنة، وتخلصت كثيرًا من قبضة الرقابة التى دفعتها زمنًا للدوران فى حقول الدراما التاريخية .

ويتجلى الوفاق بين الفريقين المتصارعين فى تعدد شركات الإنتاج السورية والمصرية للمسلسل الواحد ، وما يستتبع ذلك من حضور لفنانين وفنيين متباينى الجنسيات العربية داخل المسلسل ، خاصةً بالنسبة للممثلين وبعض الفنيين ، أما فى مجال الإخراج فمازال التبادل يتم من طرف واحد ، مقتصرًا على حضور المخرج السورى فى الدراما المصرية بكثافة شديدة دون أن يحدث العكس .

غير أن المهم الذى تطرحه مسلسلات هذا العام المشتركة ، هو تجاوز مسألة قيام مخرج سورى مثل "باسل الخطيب" و"محمد زهير رجب" و"رشا شربتجى" و"أسد فولادكار" و"رضوان شاهين" بإخراج مسلسلات مصرية الموضوع والشخصيات واللهجة وهى على التوالى (أدهم الشرقاوى) و(قلبى دليلى) و(ابن الأرندلى) و(راجل وست ستات) و(علشان ماليش غيرك) ، إلى جانب المخرج الإماراتى "جابر ناصر أل رحمة" الذى أخرج (نساء لا تعرف الندم) ، فضلاً عن السورى "محمد عزيزية" الذى أخرج المسلسل الدينى الوحيد الذى أنتجه قطاع الإنتاج مع شركة إيبلا السورية (صدق وعده) . أو قيام الممثل السورى "جمال سليمان" بتجسيد شخصية

الصعيدى "همام أبو رسلان" ، أو الأردنية "ميس حمدان" بتقديم شخصية الفتاة القاهرية المولد والهوية "نوراى" فى الجزء الثانى من (المصراوية) ، أو حتى التماحك بمنح بطلة مسلسل (خاص جدا) الطبيبة النفسية "شريفة" حق فتح عيادة بإمارة دبى ، فقط من أجل تصوير مطار، ومول ، وشوارع الإمارة ، وتسهيل تسويقه فى الخليج ، رغم أن الحالات النفسية التى تعرضت لها هناك ، كان من الممكن أن تتعرض لها لو كانت فتحت عيادتها الأخرى هذه فى الإسكندرية مثلاً ، فهى ليست حالات خاصة بالخليج تستدعى من البطلة السفر دوريًا متكبدة مصاريف سفر هى بالقطع أكبر من حجم ما تكسبه من عيادتها الإماراتية الفاخرة .

إن المهم الذى نتوقف عنده هنا هو الخاص بصياغة مسلسلات عربية الموضوع والشخصيات واللهجة ، مثل مسلسل (هدوء نسبى) ، الذى قد يدفع نجاحه فيما بعد التوهة الرمضانية التى حجبته عن جمهوره ، إلى تقديم أعمال تهتم بالقضايا القومية ، تبرز خلالها شخصيات ذات هموم مرتبطة بمناخها الثقافى والاجتماعى والسياسى ، وتتحدث بلهجات أقاليمها المختلفة ، مما يعود الأذن على الاستماع لها ، واستيعاب مضامينها ، ويعود العين على رؤية أجواء ومظاهر وطقوس وأنماط حياة غير متعود عليها ، ويعود العقل على تجاوز أية عنصرية غرستها الفرقة السياسية فى السنوات الأخيرة فيما بين الأشقاء العرب ، ويجعله يدرك أن مشاكل وهموم بلده هى جزء من مشاكل وهموم وطن أكبر ، كنا نتغنى به زمنًا باعتباره وطن الجميع .

يمثل مسلسل (هدوء نسبى) سبقًا فى مجال الإبداع الدرامى العربى ، بتعدد جهات إنتاجه من قطاع الإنتاج المصرى وشركة إيبلا السورية مع قناة روتانا خليجية وسانيلاند السعوديتين ، وبتعدد نجومه وممثليه وفنييه من مصر، وسوريا، ولبنان وفلسطين ،وتونس، والعراق ، والأردن، وعمان ، وفرنسا، والولايات المتحدة الأمريكية بمختلف لهجاتهم ولغاتهم العربية والفرنسية والإنجليزية ، وكذلك مؤلفه السورى "خالد خليفة" ومخرجه التونسى "شوقى الماجرى" ، فضلاً عن موضوعه المتميز ، الذى لا يعيد به كاتبه ، ومخرجه إنتاج تاريخ يطلان عليه بقراءة جديدة ، أو يتخفيان خلفه ليقولا كلمتهما فى الواقع الآنى ، بل هما يعيدان فنيًا عرض حرب اندلعت على الأرض العربية منذ سنوات ست فقط فيما بين القوة الأمريكية العظمى والشعب العراقى الذى انتهكت أرضه ودمر حاضره وسرق تاريخه وتفتت بنيته ، فقط لحاجة أمريكا والغرب الاستيلاء على آبار البترول والتحكم فى منطقة الشرق الأوسط والوطن العربى .

صيغ المسلسل بقدرة متميزة على إعادة بناء عالم الحرب ، مرتكزة على صياغة ديكورية مهتمة بالتفاصيل ، واستخدام ماهر لتقنية الكومبيوتر فى مزج التسجيلى بالدرامى ، وعرض انقضاض الطائرات الحقيقى على مشاهد تمثيلية ، مع ضبط بارع من المخرج لحركة (ميزانسين) ممثله من جهة وكاميراته من جهة أخرى لتصوير مشاهد الغزو والتدمير بصورة تجعلها مشابهة تمامًا لما ما زال ماثلاً بالأعين من مشاهد الغزو الفعلية التى تعودنا على رؤيتها بصورة مكثفة فى زمن الغزو .

لا يعيد الكاتب والمخرج - باعتبارهما شركاء فى إبداع هذه الملحمة المرئية - بناء وقائع الغزو الأمريكى للعراق لمجرد توثيقها بصورة فنية ، بل هما يعيدان تقديم حادث تاريخى دموي ليتسللا من خلاله لعرض حال المجتمع العربى الممزق قبله وخلاله ، وزاد تمزقًا بعده وبسببه ، وليعرضا نموذجا لدولة عربية قادتها ديكتاتورية نظامها

الحاكم إلى التفتت العرقى والطائفى المضمر والذى سهل السقوط المذهل للدولة أمام جحافل العدو وتفجر بقوة بعد السقوط ، مقدمين بذلك عملاً دراميًا يدخل بعمق فى صميم العلاقة بين الحياة والموت ، حيث تتفجر أحاسيس الحب وسط النيران والقتل الوحشى ، ومعيدين لذاكرتنا أجواء رواية "تولستوى" (الحرب والسلام) والأفلام المعدة عنها ، سواء أثناء غزو نابليون لمدينة موسكو أو عقبها حين أشاع الدهماء الفوضى فى أرجائها ، مع اختلاف نتائج الغزو .

عبر الأجواء الدامية وتأثيرها على الفكر ،والعقل ،والنفس العراقية والعربية تمر مجموعة شباب المسلسل المنتمى فى مجمله لجيل واحد ، يجمعه السن المتقارب والدراسة المتخصصة والعمل بمهنة واحدة ، والذى كان يعيش قبل الغزو الأمريكى بالقاهرة بصورة متحررة ، ويعانى بعضه من تخبط نفسى وتخوخ فكرى ، ثم تغيره الحرب التى عاش لهيبها وانعكاساتها على الناس فى الشوارع والبيوت ، فيكتشف نفسه فى أتونها ، ويعيد إدراك ما عاشه قبلها ، فيعي أن الحب الصادق هو أفضل السبل لمواجهة الموت الماثل على الأرض والفساد المترتب عليه .

مما لا ريب فيه أن ثمة ملاحظات سلبية كثيرة على البناء النفسى لشخصيات المسلسل وطبيعة حياتهم خلال وقائعه ، غير أن ما نود أن نشير إليه فيما يتعلق بالصورة المرئية ودلالاتها هو هذا الربط غير الموفق بين الجدية والتجهم والتدخين ، فالشخصيات الرئيسة دائمة التجهم حتى فى لحظات الحب ، وكثيرة التدخين وكأن هناك علاقة شرطية بين التأمل والتدخين ، وهو أمر غير صحيح واقعيًا ، كما أن التجهم الدائم من الممثلين يتناقض مع مضمون المسلسل المناصر للحب والداعى إلأى التمسك بالحياة فى مواجهة الموت .

كما ينبغى علينا أن نشير بالمقابل لبراعة تمثيل "نيللى كريم" و"جواد الشكرجى" و"أميرة فتحى" و"نادين سلامة" و"كريم كوجاك" و"قمر خلف" و"عابد فهد" المؤثر بتجهمه الدائم على محبوبته "نيللى كريم" ، وغيرهم من الممثلين والفنانين والفنيين ، الذين صاغوا عملاً مرئيًا عميق الفكر ، غلفته موسيقى "رعد خلف" التصويرية بإطار سيمفوني جعل للصورة وجود حى وممتع على الوجدان الذى يستقبل العمل صورة وصوت .

ليلى وسمعة والشرقاوى وبلقيس

تساءل البعض متعجبا من سر اختفاء أو ندرة الأعمال الدرامية المسماة بالتاريخية والدينية عن الشاشة الرمضانية ، منطلقًا فى تساؤله هذا من اقتناع رسخته الأيام بأن شهر رمضان وحده هو الشهر الذى علينا أن نتذكر فيه تاريخنا وشخصياتنا الدينية ، وإلا لن يكون رمضان ، ومؤسسًا تساؤله على مفهوم صاغته السنوات السابقة يرى أن الدراما التاريخية هى التى تتعرض فقط لأزمنة قديمة تقف بالكاد عند حدود القرن الثامن عشر ، أما القرنين التاسع عشر والعشرين فهما يخرجان وفق هذا المفهوم خارج إطار الدراما التاريخية ، فإذا ما تعرضت الدراما مثلاً لزمن الخديوى إسماعيل كما فى (بوابة الحلوانى) لمحفوظ عبد الرحمن أو بدايات القرن العشرين كما فى (نسيم الروح) ليسرى الجندى و(المصراوية) لأسامة أنور عكاشة ، فهى ليست بالدراما التاريخية ، حيث لا نرى فيها جمالاً ،وخيولاً، ورجالاً يحملون السيوف ويطلقون اللحى .

والأمر كذلك مع الدراما الدينية ، فالمفهوم الثابت عنها لا يقتنع بدراما تعرض القيم الدينية السمحة ، أو تناقش الخطاب الدينى المعاصر ، بل هى منصبة على فترة ظهور الأديان قديما ، أو

التعرض لشخصيات دينية معاصرة ، فيتم الفصل بشكل حاد بين مسلسلات تتعرض لشخصيات مثل الشيخ متولى الشعراوى، والإمام المراغى والشيخ عبد الحليم محمود باعتبارها مسلسلات دينية وأخرى تتعرض لشخصيات مثل قاسم أمين، والملك فاروق ، وجمال عبد الناصر باعتبارها مسلسلات اجتماعية .

والدراما الجادة الجيدة عندما تتعرض لحياة شخصية ما ، فهى لا تخرجها عن سياقها التاريخى ، فهى ابنة زمنها ، بل تسعى لتقديمها وفق قراءة صناع هذه الدراما للتاريخ الذى عاشته هذه الشخصية ، دينية كانت أو سياسية أو فكرية ، ففى كل الحالات هى متأثرة ومؤثرة فى هذا التاريخ الذى عاشته ، واستدعاؤها للظهور على الشاشة الجماهيرية اليوم ، أحد أهدافه الرئيسة هو تقديم النموذج المفتقد حاليًا ، لهذا يصب عادة هذا النموذج المصنوع من مادة تاريخية فى قالب الإنسان الطموح الصاعد من أدنى المستويات لأعلاها ، والذى يعانى كل يوم من "الصك على القفا" ، ومع هذا فهو محب للناس ، عطوف عليها ، متمسك بكرامته مهما حدث له . هكذا نجد إسماعيل يس فى (أبو ضحكة جنان) وليلى مراد فى (قلبى دليلى) وقبلهما "طه حسين" و"أم كلثوم" ، مما يخلق تعاطفا مبدئيا مع هذا النموذج من الشخصيات ، يدفع المتلقى لتتبع وقائع المسلسل التى تتلاحق أمامه على الشاشة ، وتكشف عن قوة الشخصية (الدرامية) التى يبحث عن مثلها فى (الواقع) .

الشخصية المستدعاة من الماضى ؛ بعيدا أو قريبا ، هى شخصية درامية مصنوعة بعق الحاضر ومواجهة لجمهوره المعاصر ، وليست هى بالضبط الشخصية التاريخية أو الدينية أو السياسية التى وجدت فى الزمن الماضى ، والأجواء التاريخية المحيطة بها على الشاشة ليست بالقطع نفس الأجواء التى عاشتها هذه الشخصيات على أرض الواقع ، بل هى تصور خاص لصناع الدراما للسياق التاريخى الذى وجدت فيه ، بل أن الأحداث الكبرى مثل حادث ٤ فبراير أو تنظيم الضباط الأحرار وقيام ثورة يوليو وهزيمة ٦٧ وغيرها كلها تصاغ وفق رؤية صناع الدراما ، وتحسب دائما لصالح شخصية المسلسل ، ويتم رسم الشخصيات المعروفة وإنطاقها بكلمات لم تقلها فى الواقع ، مما يضع المتلقى فى حيرة بين ما يقوله "نجيب الريحانى" ويظهر به فى (أبو ضحكة جنان) وما يقوله فى (قلبى دليلى) ، ومن قبلهما ما يظهر به "عبد الحليم حافظ" و"سعاد حسنى" بالتبادل فى مسلسلى (سندريلا) و(حكاية شعب) وفى فيلم (حليم) ، فالشخصية الدرامية لها علاقة بالتاريخ ، ولكنها ليست تاريخية ، والعبرة بالكتابة الدرامية الراقية الحريصة على عدم تحويل الشخصية الدرامية لنمط ثابت الملامح ، والإخراج المتميز القادر على استحضار الماضى والإيهام بأجوائه على الشاشة ، والتمثيل البارع القادر على تقديم ما يسمى بروح الشخصية التاريخية ، دون أن ينسى للحظة أن للشكل الخارجى دورًا فى تصديق المتلقى لأدائه التمثيلى للشخصية التى يقدمها ، فعبقرية الراحل أحمد زكى فى تجسيد شخصيتى ناصر والسادات كانت فى استحضار الملامح الخارجية لينفذ إلى السمات الداخلية ، ومشكلة "صفاء سلطان" فى (قلبى دليلى) أنها لا تشبه "ليلى مراد" ، بقدر ما تقترب شكلاً وخفة ظل من الفنانة "شادية" ، وإصرارها على استخدام صوت مستعار ، عوق طريقها للإمساك بتلابيب الشخصية ، التى نجح الكاتب "مجدى صابر" فى صياغة بنائها النفسى المائل للبساطة والتسامح والخجل والتأمل والسباحة مع صوت الآذان منذ الصغر ، وذلك بسبب الحياة الشاقة التى عاشتها ، واضطرتها

للعمل صبية فى محل تفصيل ، مما زاد من رغبتها فى الانطواء على نفسها ، وكبت عواطفها الملتهبة بأعماقها ، وكلها سمات كانت بحاجة من المخرج "محمد زهير قنوع" اختيار الأصلح لهذا الدور ، والأوفق فى تجسيده على الشاشة ، والتفرقة بين رومانسية "ليلى مراد" التى اشتهرت بها وميلودرامية أداء "صفاء سلطان" المتجلية على الشاشة ، وهذا لا يعنى إقلالاً من موهبة الثانية ، بقدر ما يؤكد على أن اختيار الممثل للدور المناسب له هو نصف نجاح العمل الفنى .

فى المقابل نجح الكاتب "أحمد الإبيارى" فى صياغة دراما خفيفة (لايت) عن الممثل الكوميدى والمنولوجست "إسماعيل يس" ، صاغها على الشاشة المخرج "محمد عبد العزيز" بأسلوب أقرب لأسلوب (الست كوم) غير المستهدف لطرح أى عمق فكرى لموضوعه ، سوى إثارة التعاطف مع المونولوجست الفقير وتفجير الضحكات من هذا الهم المتراكم عليه فى رحلة صعوده الفنية ، وبذل "أشرف عبد الباقى" كل جهده فى تنميط أداء الشخصية على طول مشوارها على الشاشة التليفزيونية وفقًا لما رأه من أسلوب خاص لها فى حركتها ونطقها للكلمات على الشاشة السينمائية، متسقًا فى ذلك مع بناء المسلسل دراميًا وتنفيذه إخراجيًا من جهة ، وطبيعة شخصية "سمعة" وخفة ظل أفلامه دون تقعر .

فى مقابل هاتين الشخصيتين المستمدتين من مادة تاريخية معروفة ، ظهر مسلسلان يعتمدان على شخصيتين ذى أصول تاريخية ، غير أن ما نسج حولهما من حكايات وأساطير ، أخرجهما من طبيعتهما الفردية الخاصة ، وجعل منهما أنماطًا إنسانية كلية ، وهما : "أدهم الشرقاوى" الذى أعاد صياغة أسطورته "محمد الغيطى" بصورة تعيده لأرض الواقع وسياقه التاريخى الذى عاشه أوائل القرن العشرين ، وبالإضاءة الخافتة والإيقاع المتمهل عمل المخرج السورى "باسل الخطيب" على منحه ظلالاً أسطورية ، تجعله ابن ليل مغامر يسعى لتحقيق العدل فى قريته ، ويواجه فساد المحتل والسلطة وغطرسة السادة ، وبذل "محمد رجب" جهدا متميزا فى تجسيد هذه الشخصية التى دفعها تمسكها بكرامتها إلى مواجهة الظلم متحولة إلى خارج عن القانون السائد ، فصار لصًا وقاتلاً عند البعض ، ومغامرًا ومجبرًا على أمره عند البعض الآخر ، مجسدًا فى النهاية النموذج الذى تصنعه المخيلة الشعبية لحظة احتياجها لبطل يدافع عن كرامتها ويُعيد لها حقها المسلوب .

والشخصية الأخرى هى "بلقيس" ملكة سبأ التى استدعاها من القرن العاشر قبل الميلاد ، والقرون التالية صانعة أسطورتها ، الكاتب الأردنى "رشيد حصاونة" والمخرج "باسل الخطيب" فى الإنتاج الأردنى المتميز ، لتجسدها على الشاشة الممثلة الأردنية "صبا مبارك" ، التى شاهدناها العام الماضى فى دور ابنة البلد القوية فى مسلسل (نسيم الروح) ، وتجلت قوتها فى المسلسل الحالى فى قدرتها على منح الشخصية التى تؤديها روحا أسطورية ، رغم واقعية الأداء المتماشى مع بناء فنى يقوم بتحضير التاريخ ، أى صياغته على الشاشة بصورة حاضرة ، ويناقش فى ذات الوقت قضايا معاصرة تتعلق بالدور الذى يلعبه مضيق باب المندب فى مدخل البحر الأحمر فى حماية الوطن العربى ، حيث كانت مملكة سبأ تهيمن على اليمن والحبشة واريتريا ، وتشكل البوابة الجنوبية الحامية لهذه المنطقة الواقعة بين القارتين الأفريقية والآسيوية ، وهى ذاتها البوابة المهددة اليوم بالانهيار بقراصنة الصومال ومؤامرات إسرائيل ، مما يجعل المسلسل يغرس نفسه فى تربة الحاضر ، ويرسل رسائله المضمرة لجمهور اليوم ، والمتجسدة فى الدور الذى لعبته

"بلقيس" فى نشر الاستقرار فى المنطقة ، والسعى للتقدم بها ونقلها نقلة حضارية كبرى ، بعيدًا عن الصراعات الدينية والطائفية بل والأخوية التى مزقت المنطقة بالأمس ، وتفتتها اليوم .

حرب الجواسيس
على الأرض الإيطالية

تتميز الدراما البوليسية المحبوكة جيدًا بعنصر التشويق القائم على الكر والفر بين الطرفين المتصارعين ، أو التى يطارد أحدهما الآخر ، ويتتبعها المتلقى بشغف ، وكأنه يشاهد مباراة رياضية ساخنة بين فريقين كبيرين ، وكلما تمت تقوية كل فريق بعناصر الذكاء وأسباب الصراع ومبررات المطاردة زاد شغف المتلقى فى المتابعة .

ولما كانت الأفلام والمسلسلات الجاسوسية تقوم أساسًا على الدراما البوليسية ، يُضاف لعنصر التشويق فيها عنصر الانتماء للوطن الذى يكون طرفًا أوليًا فى هذه الدراما ، والتى يكون طرف صراعها الآخر هو العدو ، مما يحفز المتلقى على متابعة عملية المواجهة الوطنية مع هذا العدو ، منتظرًا انتصار بطله ووطنه فى حرب اقتناص المعلومات الدقيقة عن الآخر ، بديلاً معلنًا وحلمًا مضمرًا لانتصاره فى حرب فعلية ، وكأنه فى هذه الحالة يتتبع المباراة الرياضية المذكورة ولكن بين فريق يمثل وطنه المشجع له وفريق أجنبى يمثل فى الملعب الآخر الذى يجب أن يهزم ، لتخرج الجماهير إلى الشارع مهللة فرحا بانتصاره وانتصارها ، حتى ولو كان داخل ملعب كرة أو على شاشة التليفزيون .

ورغم أننا مازلنا اليوم فى الحلقة السابعة من مسلسل (حرب الجواسيس) ، ولا نريد أن نحرق وقائع المسلسل المتميز ، أو نشى بتفاصيله ، أو نكشف عن خاتمته ، والتى لابد وأن تكون سعيدة بانتصار البطلة المنتمية لوطنها على الأعداء ، وهو أمر ليس بذى أهمية قصوى ، فنحن كمشاهدين نعرف منذ البداية ، بل ونطلب عبر لاشعورنا الجمعى من صناع المسلسل ضرورة انتصار البطل الذى نتماهى فيه ، ونعتبره ممثلاً لنا فى حربنا مع العدو الإسرائيلى ، مثلما كان المتلقى الإغريقى قديما يعرف نهايات مسرحياته المعتمدة على الأساطير السائدة فى مجتمعه ، ويصر على متابعة هذه المسرحيات للاستمتاع بجمال صياغتها ، والفرح بتتبع هذه العلاقة الدرامية والمنطقية بين المقدمات التى شاهدها ، والنتائج التى يتوقعها ويشاهدها آخر أيام عيد الفطر.

لهذا نتعرض هنا لهذه البدايات ، متوقفين عند القضية التى يطرحها هذا المسلسل على مشاهدى اليوم ، بعيدًا عن قضايا الفساد وزواج المال والسلطة والصعود الطبقى الفردى ، التى امتلأت بها مسلسلاتنا فى السنوات الأخيرة ، وصرنا نرى أعمالاً تُكتب على غرار أعمال قُدمت من قبل ، لا جديد فكري فيها ، ولا صنعة فنية جيدة تحبكها ، ومن ثم لا رؤية مغايرة لما شاهدناه تكرارا ، مما يتطلب منا وقفة حازمة مع هذا التبديد للمال ،والجهد، والموهبة فى إنتاج يتصف غالبيته بالسذاجة وتسطيح وعى المتلقى بموضوعات مكررة وشخصيات باهتة وأفكار لا جديد فيها .

عن أحد ملفات المخابرات المصرية ، والذي أعده روائيا الكاتب الصحفى "صالح مرسى" ، الذى أتقن كتابة روايات الجاسوسية ، والأعمال المتميزة عنها مثل فيلم (الصعود إلى الهاوية) ومسلسلى (رأفت الهجان) و(دموع فى عيون وقحة) وبطلها "جمعة الشوان" ، وهو ملف العميلة المزدوجة "سامية فهمى" ، يقدم السيناريست الكبير "بشير الديك" معالجة تليفزيونية له ، ويصوغ سيناريو وحوار يقدم بهما تصورا جديدا لعالم الصراع المخابراتى بين مصر وإسرائيل ، والذى سيظل قائمًا فى حرب باردة حتى يتحقق

العدل على الأرض من أجل صورة يوافق عليها أصحاب الحق المسلوب .

ولمعرفة "بشير الديك" العميقة بفن الكتابة التشويقية ، وبأن جمهوره يعرف مقدمًا أنه لابد منتصر لبطله العاشق لوطنه ، ينطلق فى أولى حلقات مسلسله من نقطة ساخنة ، حيث تطارد الكوابيس بطلته الصحفية الشابة "سامية فهمى" عقب عودتها من رحلة مثيرة إلى إيطاليا ، تقرر بعدها الذهاب طواعية إلى جهاز المخابرات العامة ، الذى شوهت صورته زمنا ، لمجرد النيل من نظام سابق ، فأدمج رجاله فى النظام الذى ألصقت به جميع الموبقات عقب موت زعيمه . وفى متابعة درامية تتقدم بنفس الأسلوب الذى أتبعه "صالح مرسى" فى كتابة روايته ومسلسلاته المذكورة سلفا ، بلقاء بين بطل أو بطلة المسلسل مع أجهزة المخابرات المصرية ، يتعدد فيما بعد بصورة متوازية مع سريان أحداث المسلسل ، فى متوالية بين السرد المباشر وأفعال الشخصيات فى مواقف درامية ، تكشف عن تتبع رجال المخابرات لحركة البطل مع العدو ، لتوجيهه فى التعامل معه وحمايته منه عند اكتشاف حقيقته ، وتدور الوقائع فى زمن حربى المعلومات والاستنزاف ، وتنطلق الوقائع أواخر عام ١٩٦٨ ، وأن تراجعت لعامين سابقين ، وتمهد لمسيرة الصحفية الشابة "سامية فهمى" التى أثار شكوكها صديقها - وزوجها سرا - طالب الحقوق الفاشل "نبيل سالم"، حينما زارته فى روما ، مدعية سفرها هناك لشراء سيارة مستعملة ، ثم عادت من هناك مرعوبة تطاردها الكوابيس المرعبة ليلاً ، ويعجزها التوتر نهارًا عن ممارسة عملها المهنى بمجلة (النهار الجديد) ، مما يجعل رئيس تحرير مجلتها "أحمد مختار" يوجهها لجهاز المخابرات العامة ، ولصديقه القديم بها السيد "عادل مكى"، والذى يعرف وجهازه بعضًا من موضوع "نبيل" المتعلق بالجاسوسية ، فيحاول أن يعرف المزيد منها عنه .

بصياغة لتترات المسلسل ، أقرب للكتابة على الكومبيوتر ، مشحونة بموسيقى متوترة للسورى "رعد خلف" ، يمهد المخرج الكبير "نادر جلال" مشاهده لدخول عالم المسلسل بصورة تربط الراهن بالماضى ، فلا تجعله يتابع حادث حدث بالأمس البعيد، أو يرتبط بهذا النظام الذى كان ، بل يدفعه لرؤية القضية ماثلة على صفحة الحاضر ، فالتجسس مازال قائما ، وتصيد المعلومات الدقيقة عن الوطن وأسراره مازال يشكل معركة فى الحرب الباردة مع العدو ، ولذا حرص المخرج على أن يجعل الكثير من أحاديث أبطاله وعيونهم متوجهة لجمهوره ، رغم براعته فى إحضار زمن أواخر الستينيات على الشاشة بملابس الممثلين وماركات السيارات وزوايا التصوير فى الشوارع والأماكن العامة ، غير أن المشاهد ما أن يندمج فى أحداث المسلسل ، حتى ينسى أنه يشاهد فعلاً دار بالأمس البعيد ، ويبدأ فى تلقيه على أنه يحدث الآن ، ويربط بينه وبين وقائع تحدث على أرض الواقع ، مثل الدور الذى لعبه رجال الجهاز الأمنى فى عملية قراصنة الصومال .

تبرع "منة شلبى" فى تجسيد شخصية "سامية فهمى" فى محطات ظهورها الأولى ، بعمق تعبيرها عن مشاعرها المتناقضة بعينيها وقناع التجهم الذى تضعه على وجهها ، خافية خلفه نيرانا تتقد بداخلها ، وأفكارًا تمزقها بين حبها ل "نبيل" وحرصها على المحافظة عليه وحمايته ، ورعبها من الانزلاق فى هوة التجسس ، التى حاول رجال الموساد إسقاطها فيها ، وثمة إحساسًا دفينًا لا تريد أن تصدقه أن ثمة رابط خفى بين حبيبها ورجال الموساد .

وفى هدوء الرجال الأشداء ، يجالس "هشام

سليم" الصحفية الشابة "سامية فهمى" ، مجسدًا شخصية السيد "عادل" ، وكأنه يجالس مشاهده ، يدرك أنه لا يمثل رجل المخابرات ، بل هو يجسد كل الشعب المصرى الحريص على وطنه ، والمحب لأبنائه ، والساعى لحمايتهم ، وليس لتوريطهم .

وبينهما يبرز بقوة الوجه الجديد "شريف سلامة" مجسدًا دور طالب الحقوق "نبيل" ، الذى يجره فشله فى التعليم ، وكراهية أبيه له توهمًا بأنه المتسبب فى موت أخيه الصغير ، مع غضبه على هزيمة جيش الوطن ، ثم ضياعه فى شوارع أوروبا ، مما يسقطه بسهولة بين إيدى السفلة ، وببساطة متناهية يقدم "شريف" دوره دون تشنج، بل بخفة ظل ورشاقة حركة وتعبير مقتصد ينقل الانفعالات دون تزيد .

وإلى جوار هؤلاء يبرز أحمد فؤاد سليم وتهانى راشد و وباسم ياخور ورانيا يوسف فادية عبد الغنى وحسام فياض ويسرى مصطفى ومجموعة الممثلين الكبار والصغار الذين يشكلون كتيبة إبداع بارعة ، تتحرك داخل صور مرئية تتوالى مشكلة نموذجًا بارعًا لدراما التجسس البوليسية .

إنه مسلسل يستحق المشاهدة والتقدير ، ويُعد واحدًا من أبرز مسلسلات الدراما التشويقية الجادة فى الآونة الأخيرة .

الدراما الصعيدية
الواقعية السحرية على الطريقة المصرية

ظل صعيد الوطن أو جنوبه البعيد عن العاصمة بمئات الكيلومترات ، بداية من أسيوط حتى الحدود مع السودان ، ظل بالنسبة لأبناء المحروسة ودلتا البلاد عالمًا سحريًا خاصًا بحكم بعده الجغرافى وطبيعة حياته وأغانيه الخاصة وانغلاقه المتخيل بعاداته وتقاليده ورؤاه للحياة على نفسه ، مما أدى إلى تأرجح حضوره فى ذاكرة وسائل الإعلام القاهرية الهوى والموضوعات واللهجة ما بين حقيقته التى لا يعرفها غير أبنائه العائشين والمرتبطين به - من أمثال الراحل يحيى الطاهر عبد الله وعبد الوهاب الأسوانى ومحمد صفاء عامر والمخرج الراحل رضوان الكاشف - وبالصورة المتخيلة عنه من خارجه ، سواء بالتنميط المبسط للشخصية الصعيدية ، فيما عرف بـ(صعايدة) التليفزيون المثيرة للسخرية ، أو بالتضخيم الذى يراه عالمًا غامضًا مرسومًا على جدران المعابد ، ومطبوعة شخصياته كالمساخيط فى جوف الجبال .

ورغم التحديث الذي طرأ على الحياة بالصعيد ، ودفع ببناته لأرتداء الجينز والبلوزات (اللو وست) وركوب الميكروبصات وحدهن للذهاب للكليات والمعاهد المنتشرة فى كل مدنه ، وخروجهن وعودتهن فى (أنصاص) الليالى ، ومعاناتهن مع الفتيان ككل شباب مصر من البطالة ، وشغل أوقات فراغهم بالنت والفضائيات القادمة عبر (الدش) المركب فوق كل بيت ، بعد أن ذابت القري فى المدن ، واختفت الأفران من البيوت ، وانتشرت محلات السوبر ماركت ، وأصبح من النادر أن ترى امرأة خارجة من بيتها مرتدية (الخلالة) أو العباءة التى كانت تغطى كل جسدها ، وكانت تسير بها جارة تراب الأرض خلفها ، بل أن فتيات اليوم لا يعرفن شيئًا عن هذه الخلالة أو غيرها من الأزياء التى نرى ممثلاتنا يرتدينها فى أفلامنا ومسلسلاتنا .

رغم كل هذا التحديث ، ألا أن ثمة شيئًا خاصًا مازال قابعًا بعمق الشخصية الصعيدية من موروثات الماضى الممتدة حتى عصر الفراعنة العظام ، والمتأصل فى العقل الجمعى الصعيدى ، والمازج ببراعة بين الواقع الملموس والسحر الكامن تحت سطحه الخارجى ، والذى يجعل إبداع أبناء الصعيد الأدبى والفنى لا يختلف فى معناه عن تيار الواقعية السحرية الذى عرف به أدب أمريكا

دراما تليفزيونية

اللاتينية منذ ستينيات القرن الماضى ، وأن اختلف فى تفاصيله المحلية ، لذا حرص مبدعينا من أبناء الجنوب على التعبير عن عالمهم الخاص هذا ، لأنهم الأكثر قدرة على الغوص بأعماقه والتعبير عنه من جهة ، ولأنهم يرون أن ثمة غبنا لحق بالشخصية الصعيدية جعلها أقل حضورًا فى الإبداع المصرى على مدى عقود الإبداع الطويلة فى مجالات الرواية والسينما ، والمسرح ، والتليفزيون ، يتطلب العمل على تجسيده بقوة دراميا من جهة ثانية ، كما يمكننا أن نضيف بعدًا ثالثًا يتمثل فى التسويق المتميز عربيًا للأعمال الصعيدية ، ربما لهذا السحر الخاص الذى يتجلى فى أجوائها التى تبدو غرائبية ، وربما أيضًا لقرب اللهجة الصعيدية من الكثير من لهجات الأقطار العربية عامة ، ومن اللغة الفصحى خاصة ، مما يمنحها مذاقا خاصا مختلفا عن اللهجة القاهرية ، المشهورة بكونها اللهجة المصرية۰

من قلب سوهاج يخرج علينا السيناريست الشاب "عبد الرحيم كمال" ، دارس حرفة الكتابة الدرامية بقسم السيناريو بمعهد القاهرة العالى للسينما ، بهذا المسلسل المتميز الذى تتجلى فيه خبرته الحياتية وثقافته وموهبته متعانقة مع حرفية كتابة تمنحه طابعًا يحتار العقل فى فرز ما هو حقيقى وما هو فانتازى أو سحرى فيه ، كما تحقق لعمله تماسكًا بنائيًا عاليًا ، يجعل كل مشهد أو شخصية غير قابلة للحذف ، وتحمل دلالاتها فى ظل علاقتها الوثيقة بالحدث الدرامى وحركته عبر الحلقات المتتابعة ، بداية من عنوان المسلسل القاسى (الرحايا) الذى يعنى هذه الآلة المنزلية البدائية المكونة من حجرين أولهما ثابت ، والثانى الذى يعلوه متحرك وبه فتحة فى منتصفه تضع بها الحبوب ، ويحرك مستخدمها الحجر الأعلى فيطحن الحبوب المنزلقة فيما بينه والحجر السفلى ، وهو عنوان دال على ما يحدث فى المسلسل من طحن للأرواح والعقول والأجساد معا ، خاصة عندما يلحق بجملة (حجر القلوب) ، وهى جملة تبدو مكتملة إذا ما فرقنا بين القلوب والعقول أو بين العاطفة والأفعال الخاضعة لمنطق التقاليد فى المجتمع الصعيدى ، مما يجعل من وقائع المسلسل عملية طحن مجتمعية للوجدان دون العقل ۰ وقد تبدو الجملة غير مكتملة ، ويستكملها المسلسل بإضافة كلمة الضعيفة أو اللينة ، فالمجتمع الصعيدى ، وكما يكشف عنه المسلسل بعمق ، ليس ضد العاطفة ، ولا يصادر حق القلوب فى التعبير عما يجيش بها ، ولكنه ضد العاطفة الهشة ، ويهفو للقلب القوى المتعقل ، الذى يحب ويدافع عن حبه ويعبر عنه ، دون ابتذال أو رقة مصطنعة ۰

وقد حرص المخرج الموهوب والمتمكن من أدواته "حسنى صالح" ، رغم أنها تجربته الإخراجية الأولى بعد مشوار طويل كمدير تصوير ، حرص على أن يحقق بالصورة المرئية وبحركة ممثليه داخل الأجواء الخارجية لوقائع المسلسل هذا السحر الخاص الذى يمنح أحداثه الواقعية مذاقًا خاصًا ، فتبدو شخصيات مثل "محمد أبو دياب" و"بدرة" والابن المغتال "مرعى" وكأنها شخصيات أسطورية كالرخ والعنقاء وحوريات الماء مستدعاة من المخيلة الشعبية أكثر من كونها ذات حضور واقعى ، فضلاً عن قدرة المخرج على جعل الصورة المرئية ذات دلالات تعمق وتضيف معان جديدة للحوار المنطوق ، فينهى (تتر) مسلسله الأول بالسيد "محمد أبو دياب" قادمًا من عمق الكادر ، بعكس الضوء ، نحو الكاميرا ، فيبدو عملاقًا بلا ملامح خارجًا من جوف غير محدد المعالم وكأنه آت من عالم غير منظور ، متوجهًا بعصاه نحو المشاهد ، حتى تبدو ملامحه واضحة فتبدأ وقائع كل حلقة بعنوان خاص بها ، لنعيش

معه حكايته ، التى يبدأ حدثها الدرامى مثيرًا منذ المشاهد الأولى ، ومنطلقًا من شعلة نار تضيء مع أخريات ليل النهر الممتلئ بالرجال الباحثين على مراكبهم منذ الصباح عن جثة الفتى "مرعى" ، حتى يجدوها مربوطة بحبال ، فيتجلى عنوان المسلسل لامعًا بطحنه لقلب الرجل القوى "محمد أبو دياب" ، الذى قتل ابنه غرقا بمياه النهر المتدفق ، فينفجر القلب بشك طاغ بأن أبنائه الثلاثة "كامل" و"جودة" و"حماد" العاملين معه قد اغتالوا آخر العنقود ؛ القريب من قلبه ، والمتميز عن بقية أخوته فى دراسته ، مما دفع بالأب لاتخاذ قراره بتعليمه بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، وهو ما آثار غيرة أخوته ، وبدت هذه الغيرة للأب مبررًا لقتله ، فيظل طوال حلقات المسلسل باحثًا عما يؤكد شكه ، لا ما ينفيه ، والإنسان دائما يبحث عما يؤكد ما يميل إلى تصديقه ، وليس ما ينفيه ، ولذا يظل معذبًا بظنه حتى وهو فى قمة سعادته وانشغاله بالحياة ، فى الوقت الذى يكون فيه الأخ الرابع "كامل" عارفًا الحقيقة ، لأنه كان شاهدًا على ما حدث ، لكنه يظل حريصًا على الكتمان ، حتى لا يفجر بالحقيقة المرة بيت أبيه الذى ابتعد بإرادته عنه جسدًا وروحًا ٠

قد تبدو حكاية الأخوة الساعين لقتل أخيهم ، بسبب الغيرة من تفوقه وتفضيل الأب له عنهم ، مستدعاة من حكاية "يوسف وأخوته" التوراتية ، غير أن الحكاية القديمة مازالت متكررة فى حياتنا حتى اليوم ، فغيرة الأخوة من أخيهم المحبوب من أبيهم ، خاصة إذا كانوا من أمهات مختلفات ، دون الحط من قدر أيًا منهن ، فلم يكن إماء كما فى الحكاية القديمة ، ولكنهم زوجات كأى زوجة فى أى مجتمع عامة ، وفى المجتمع الصعيدى خاصة والذى تلتصق الزوجة فيه بزوجها ، وتذوب فيه ، وتذيب حياتها من أجله ، حتى تأتى أخرى تسرق كل حياتها منها ، فتتولد الغيرة بنفس الزوجة أو الزوجات الأول ، فللرجل حق تعدد الزوجات ، وهن بالنسبة له مجرد ربات بيوت وأمهات لأبنائه ، لهذا ترضع الزوجات أبنائهن مع غذاء الجسد ما يفسد الروح ويكره كل أخ فى أخيه ، بديلاً عن كراهية كل زوجة لمن خطفت منها رجلها ، وهو ما يدفع الأبناء لوئد عاطفة الحب الأخوى وإحلال عاطفة الانتقام من ابن الزوجة الأخرى محلها ، ومن ثم ليس بالضرورة أن يقتبس السيناريست موضوع مسلسله من القصة القديمة ، فهو موضوع نعيشه يوميًا ، بل أن تمرد الأبناء وعقوقهم ، والذى قد يشبه فى إحدى صوره موضوع مسرحية شكسبير (الملك لير) ، وقد يتماس فى حالة الابن الأكبر الصريحة مع ما يعرف فى علم النفس التحليلى بعقدة أوديب ، حيث يحلم الابن المتعلق بأمه بالخلاص من الأب ليحل محله فى الحكم أو التجارة أو البيت ، فأنه يعد فى إحدى صوره الإيجابية أمر ضرورى لتطوير العالم ، ولذا فأن كل هذه الأفكار وغيرها تتجلى قابعة بعمق المسلسل تثريه ولا تقلل منه ، وقدر المثقف أن يتناص عمله مع أعمال إبداعية كثيرة سابقة عليه، إلا إذا كان ساع بوعى لسرقتها أو اقتباسها، وهو ما لم يحدث هنا ٠

يدرك المبدع الواعى ، غير المتعصب لأعماله ، أن ما يبدعه مهما تقادم به العمر ليس هو الأفضل فى ساحة الإبداع ، وأن طرحه لما يبدعه على القراء والمشاهدين ولجان التحكيم سوف يخضع للتحليل والتفسير والتقييم ، بل والاختلاف على ما أبدعه ، فالإبداع الإنسانى ليس نصًا مقدسًا ، بقدر ما هو عملا جماليا قابل للتحاور حوله ، ومن يرفض الحوار يقف إلى جانب الديكتاتورية ، ومن لا يتقبل النقد يضع نفسه فى مصاف الآلهة ، ومن يرى أن الإقبال الجماهيرى والتدفق الإعلانى هو المحك ، ليس أمامه سوى

دراما تليفزيونية

الإعلان بأن (اللنبى) هو الأفضل من (المومياء) ٠

ولهذا فأن الأعمال الدرامية المتميزة صعب تلخيص موضوعها فى سطور ، والحديث عن كل دلالاتها بكلمات مقتضبة ، فالقول بأن موضوع هذا العمل هو الحب المستحيل أو الانتقام ، والإشارة إلى أن ذاك العمل يتحدث عن العدل أو عن عقوق الأبناء ، هو أمر غير مفيد لا للمشاهد الذى جلس أكثر من ثلاثين يوما ليستمتع بالمسلسل المعروض ، ولا لمبدعى هذا المسلسل الذين بذلوا جهدا فى صياغته لكى يكون فى أفضل صوره الفكرية والجمالية ، ولا بالطبع للمسلسل ذاته ، الذى يبنى كلمة وصورة وإحساسًا فى بناء مفعم بالأفكار والدلالات المتوالية والمتداخلة خلال حلقاته العديدة ، وإلا كان من الأفضل أن يُصاغ فى صورة فيلم محدد الوقائع والصور والشخصيات ، محدد الدلالة ، أو يكتب كخطبة عصماء تؤكد على القيم النبيلة ، وينتى الأمر ٠

وهو الأمر الذى لا ينفع مع مسلسل مثل (الرحايا) والذى فرض علينا أن نتمهل عنده بصورة أكبر ، رغم أننا لم ولن نتوقف إلا عند أبرز ما نود أن نتحاور حوله فى هذا العمل ، وهو الآن يتعلق بالأداء التمثيلى الذى أداره المخرج ، عبر صور تم تكوينها بحيث تحتضن الممثل ، وتشاركه التعبير عما يود السيناريو إيصاله للمتلقى ، عبر الحكايات والوقائع والمواقف التى تمر بها شخصيات الممثل ٠

يتميز هذا المسلسل بأن رحايته تظل تطحن طوال الوقت كل شخصيات المسلسل بلا استثناء ، ومن ثم فليست هناك شخصية واحدة مهيمنة على العمل ، تستأثر بجهد الكاتب والمخرج صياغة ، وتضع ممثلها فى بؤرة الفعل وأضوائه ، مهمش بقية الشخصيات ، ومحولة إلى أنماط تأكل وتشرب وتسير فى الطرقات ، دون أن تكون شخصيات حية ذات طبيعة مركبة كما هو مطلوب من الشخصيات الدرامية، صحيح أن "نور الشريف" وجد بين يديه شخصية غاية فى التعقيد الدرامى ، وهى شخصية " محمد أبو دياب" الرجل الطيب البشوش ، الذى علمه عمله بالجبل وتفتيت الحجارة أن يكون قويًا فى مواجهة الصعاب ، وفهم مع صفعة أبيه القوية على وجهه أن الآمر فى البيت وفى العمل لابد وأن يكون الأب وحده ، وزادته طبيعته الصعيدية فأضحى حادا فى تنفيذ أحكامه دون تراجع ، كما خبر الحياة مع المؤسسات الرسمية ، فأمن بضرورة عدم معاداة الحكومة والحزب جهارًا ، وإن خالفهما فى الظلام واستخدم فى تفجيرات الجبل ديناميت غير مصرح به ، واستغل علاقته بمطاريد الجبل وزعيمهم "هضبى" (جسده بصورة بارعة خليل مرسى) لتنفيذ أعمال مشروعة وغير مشروعة له ، وقد عمل "نور الشريف" فى تجسيده لهذه الشخصية على عدم إبراز أى تناقض فى سلوكها ، فقدمها كشخصية نفعية تعرف أن اللعب مع السادة جد خطير ، وأن إرشادها عن المجرمين هو لكسب ود أجهزة الأمن ، والتباهى بحضورها لمناسباته الخاصة ، وإرهاب المعارضين له بهذا الود المعلن ، واعيا بأن كل أجهزة الحكومة والحزب هى أجهزة موجودة خارج مملكته الخاصة ، ومركزها بيته وإطارها عمله بالجبل ، فالبيت هو القبيلة التى يحكمها بقوانينه الخاصة ، يتزوج خمس مرات ، ويطلق ثلاث مرات ، بينما تموت الأولى وتظل الأخيرة فى عصمته ، دون أن تجرؤ واحدة منهن على مناقشة قرار طلاقه ، بل توافق اثنتان منهن على البقاء ببيته على أمل إعادتهن ذات يوم لعصمته ، وتعيش الثالثة مع ابنها الرافض لسلوك أبيه خارج بيته ، يمزقها شوق العودة لأحضانه ٠

يختلف أمر الهيمنة والسلطة المطلقة بالنسبة

دراما تليفزيونية

للأبناء ، فقد كبروا ، وتزوج منهم من تزوج ، ودخل الجامعة من دخل ، ومع ذلك هو غير معنى بما وصلوا إليه من عمر ، يتطلب الاستقلالية ، فعاملهم على أنهم مازالوا أطفالاً ببيته ، وعمالاً بمحجره ، فكان لابد وأن تنفجر مملكته بفعل يقدم عليه الأبناء يزلزل وجوده ، وذلك بإصابته فى كعب أخيل ، أى فى نقطة ضعفه ، والمتمثلة فى حبه لأبنه الصغير ، وتفضيله على بقية أخوته ، فيقومون بدفعه مربوطًا بحجر فى النهر ، تاركين رحايا المسلسل تطحن أباهم بالشك فى حقيقة مقتل ابنه المحبوب ، وتمزقه بتوزع أبنائه بين متمرد ومداهن وعابث ومتصوف ، وتفتت روحه بمقتل أخته "توحيد" وهى تقف جواره ، برصاص بندقية "بدره" زوجة أخيه "" الباحثة عن حقها فى مال زوجها المختبئ فى مال "أبو دياب" ، والساعية للانتقام منه لإخفائه ابن زوجها "باسم" من زوجته القاهرية ، والراغبة فى القضاء عليه بعد أن عمل على الخلاص منها بإلقائه فى الصحراء ٠

بين هذا العالم الذى تصارعه الشخصية ، والذى يتطلب من الممثل تأكيدًا على قوة إرادته وعنفوان فعله ، وهذا العالم العاطفى الذى يعيشه "أبو دياب" متجسدا فى حبه للطفلين اللذين قام باحتضانهما فى فراشه : "مروان" ابن ابنته "تقوى" التى ماتت وهى تنجب وليدها الثانى ، و"سالم" ابن أخيه من زوجته القاهرية المتوفاة ، فضلاً عن عشقه للفتاة الشابة "فرحة" وزواجه منها فى موقف كاد أن يكون فضيحة لها وله بتدبير غريمة "" ، هذا بالإضافة إلى حبه الجارف لابنه المغتال "مرعى" ، وهو ما يتطلب أداءً رقيقًا يكشف عن رهافة وجدان الشخصية ، ويتناقض مع الأداء المؤكد على سطوة الشخصية وجبروت أفعالها ، وهو ما أدركه "نور الشريف" بموهبته وخبرته فامتلك تلابيب الشخصية ، وعرف كيف ينتقل بين الحالات النفسية المختلفة ، حتى داخل المشهد الواحد ، عارضًا الشخصية الدرامية بكامل تناقضها ، ومقدما نموذجًا إنسانيًا صنعته طبيعة المجتمع الصعيدى ، وحركته إرادته الذاتية ، وأوصلته سلطته المطلقة لمأساة عائلية كبرى ٠

مقابل سطوة الأب ، كان لابد وأن تتباين مواقف الأبناء وفقًا لشخصية كل واحد فيهم ، وبناء على فهم ممثل كل دور لطبيعة الشخصية التى يؤدها ، حيث وجد "بهاء ثروت" ربما لأول مرة شخصية متكاملة الأبعاد دراميا ، فدخل بها عالم الممثلين الكبار ، وكشف عن قدرته كممثل موهوب وممتلك لحرفته ، فجسد شخصية الابن "خيرى" المطحون بالرغبة فى أن يكون سيد نفسه وعمله وبيته ، أمام أب طاغ لا يرى الكون يتحرك إلا بوجوده هو وبأوامره ، ، يطحن فى طريقه كل من يخالفه الرأى ، فتزداد رغبة الابن فى التمرد عليه ، بل وسرقته ، بسبب سطوته الطاغية ، وإطاحته باختياره لزوجته القاهرية ، وإجباره على تطليقها ، بل والعمل على إهانته وضربه لمخالفته لأوامره ٠

ويعمل "محمود الجابرى" على تجسيد شخصية "حماد" فتى الجامعة اللعوب ، العاشق للمتعة واللهو دون خطيئة دينية ، فيتحرك دون غطاء رأس ، ويكذب ببراءة المراهقين ، ويسقط فى بؤر الفساد بتلقائية ، ويفجر الابتسامة من حركته الطفولية مع الآخرين ، فى الوقت الذى يجسد فيه "أشرف مصيلحى" شخصية الابن الأوسط "جودة" المتزوج ويعيش ببيت أبيه ، ولا يملك قدرته أخيه الأكبر منه "خيرى" على المواجهة ، ولا فعل أخيه الأصغر منه "حماد" المراوغ ، فيظل مهادنًا طوال الوقت ، ونافثا سمه بالأكاذيب بين أخوته ، دافعا إياهم للتصادم مع الأب الذى يعجز عن مواجهته ، فى الوقت الذى يعرف "أحمد الشافعى" أن دوره هو تجسيد

شخصية الابن "كامل" الذى ينم سلوكه عن أفكاره ، فقد خرج بأمه المطلقة من بيت أبيه لعيش معها ومع زوجته وأبنائه ، بعيدا عن سطوة الأب وماله ، تاركًا له ولأخوته الصراع على المحجر والبيت والمال ، بينما ينغمس هو فى عالم التصوف ، الذى وجده ملجأ ميتافيزيقًا آمنا له يقيه شر النزال ، ونجح "الشافعى" فى تقديم دوره هذا ببساطة متناهية ، كما نجحت "نادية فهمى" فى تجسيد شخصية أمه "ميعة" العاشقة بجنون لأبيه رغم طلاقها منه منذ سنوات طوال ، والمسلمة الروح على كتفه لحظة زواجه من خامسة ، وهى الفتاة الصغيرة "فرحة" التى أدركت "ريم البارودى" أهمية أن تقدمها فى صورة الفتاة التى تقتحم عالم "ابو دياب" دون ابتذال ، وتنجح فى التسلل لقلبه ببراءة ، وتنجح فى الفوز به ، محققة لأمها "زينب" (هياتم) ما لم تستطع هى تحقيقه بالزواج من رجل المنطقة الكبير .

تلعب الغواية دورها فى هذا المسلسل ، وتدور النسوة حول الرجل القادر ماليًا وجسديًا ، فتتحول "بدره" إلى ساحرة تعمل على الفتك بالزوج "أحمد" (أشرف عبد الغفور) بتكتيفه وإلقائه فى الترعة ، وتطلق الرصاص على "أبو دياب" فتقتل أخته "توحيد" لحظة توزيعه لثروته على أبنائه وأخته ، وتعمل طوال الوقت على تشكيك "أبو دياب" فى قيامها بقتل ابنه "مرعى" ، مما يدفعه لإلقائها مكتوفة فى الصحراء فلا تقتلها الذئاب ، وتعود باحثة عن ابن زوجها لتقتله ، وتجسد "سوسن بدر" كعادتها مع الأدوار المتكاملة والمعقدة هذه الشخصية ببراعة وقدرة على استخدام أسارير الوجه وانفتاح حدقتى العينين على اتساعهما ، وحركة الجسد الثقيلة بفعل الضرب والجروح فضلاً عن عصا الموت المتكئة عليها ، وتوترها الهستيرى قبيل وأثناء قتلها لزوجها أو بحثها عن ابنه لقتله ، منتقلة بهذه الشخصية من عالم الواقع لعالم الخرافات ، فبدت مثل (أمنا الغولة) رمز الشر القبيح فى حياتنا الشعبية ، رغم أن لها حق التحول لهذا الشخصية ، فهى محبة لزوجها ، لكنه غدر بها وهجرها سنوات طوال ، ليتزوج من قاهرية تمنحه الولد الذى لم تستطع هى إعطائه ، مما ولد الغيرة داخلها والحقد عليه وعلى أخيه "أبو دياب" المناصر له ، والمغتصب لماله الذى هو فى نظرها مالها ، فيتحقق على يديها وبتمثيله هذا المزيج البارع بين السحر والواقع ، وبين الشر المطلق ومبرراته الواقعية .

تتوازى فى الشر المبرر منطقيًا واجتماعيًا مع "بدره" شخصية "أبو ذكرى" التى يجسدها لطفى لبيب" بخبرته العميقة بفن الداء التمثيلى ، فيقدم الشرير المناوئ لكل ما يفعله "أبو دياب" بصورة فذة تجعل الشخصية محببة ، تحرقها الغيرة وتتحرك برغبة فى التفوق على غريمة بكافة السبل ، وتقع فى الأخطاء نتيجة لسذاجة تفكيرها وبساطة وعيها بالعالم ، وتبرز إلى جانب شخصيتى الزوجتين "مندهة" (فريدة سيف النصر) و"كاملة" (مديحة حمدى) الراضيتين بالعيش مطلقات ببيت "أبو دياب" وإلى جوار أبنائهما وأحفادهما ، و"شعبان حسين" زوج "توحيد" (سميرة عبد العزيز" الميكانيكى البسيط ، والذى يخترع لزوجته حكاية زواجه من جنية ليهدء من رغبتها فى تزويجه من أخرى تأتى له بالأولاد ، فتجذبه الحكاية المختلقة نحو عالم سحرى ، يجعله يرى ويحادث زوجته بعد موتها .

وسط هذا العالم المتخم بالشخصيات تبرز "سماح السعيد" فى تجسيدها المتميز لشخصية "زهرة" ابنة "بدره" المحبة لها ، والرافضة لسلوكها القاتل ، والخائفة عليها مما تفعلها ، ومعها تجسد "هبة عبد الغنى" شخصية زوجة الابن "كامل" التى تدفعه دوما للمطالبة بحقوقه من أبيه ، و"دنيا

النشار" فى دور "نوارة" ابنة "أبو دياب" الوحيدة كم زوجة متوفاة ، والعائشة بعيدا عن صراعات أخوتها الشباب فى حرملك أبيها ، و"على عبد الرحيم" فى دوره المتألق ببساطته المتناهية فى تقديم شخصية "مناع" تابع "أبو دياب" الأمين ، والمنفذ لكل رغباته دون سؤال ، والساهر على راحته دون كلل ٠

رغم وجود قطع حاد فى مونتاج بعض المشاهد جعلها غير مشبعة ومبتورة الدلالة ، غير أن المخرج "حسنى صالح" أكد فى تجربته الإخراجية الأولى وبصياغته المرئية المعتمدة على الديكور والإكسسوار والإضاءة وزوايا الكاميرا ، وكذلك الصياغة السمعية المستخدمة للموسيقى والغناء ولحظات الصمت على هذه العلاقة الوثيقة التى يقدمها السيناريو بين الإنسان وسياقه الاجتماعى الذى يتضمن البيئة، والثقافة ،والتقاليد والرغبات البشرية المتأرجحة بين التمرد والمهادنة ، وبين الطموح والاستسلام ، وبين المواجهة والهروب من أرض الوقع ، فيمنحنا عملاً ملحميًا مثيرًا ، يتخطى جماليا حدود الواقع ، ليغرس نفسه فى دنيا السحر المتوهج ، دون أن ينسى لحظة أنه يناقش قضايا كلية ، لكنها ذات صلة حميمية بنبض الحياة اليومية ٠

دراما سينمائية

وقائع ومتابعات

مصر

أمل الجمل

(١) تحديات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثالث والثلاثين

تحديات كثيرة واجهت مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثالث والثلاثين. أولها الخوف من أنفلونزا الخنازير، لكنه لم يكن التحدي الأكبر إذ ظهرت مشكلة عدم وجود فيلم مصري للمشاركة في المسابقة الدولية. انتهت المُعضلة بمشاركة فيلم "عصافير النيل" للمخرج "مجدي أحمد علي" ليُصبح الفيلم المصري الوحيد في المسابقة الرسمية والذي حصل بطله "فتحي عبد الوهاب" على جائزة أحسن ممثل مناصفة مع الممثل الهندي، كما اشترك فيلم "هليوبوليس" للمخرج المصري "أحمد عبدالله السيد" ضمن المسابقة العربية فحصل على تنويه وشهادة تقدير، وإن كان "هليوبوليس" يستحق أكثر من التنويه والحصول على إحدى جائزتي وزارة الثقافة التي حصدها فيلم "أمريكا" للفلسطينية "شرين دعبس". التحدي الثالث سببته مباريات كرة القدم بين مصر والجزائر للتأهل لكأس العالم، والتي ألقت بظلالها الكثيفة على المهرجان.

منذ بدء الاستعداد لفعاليات المهرجان أعلن القائمون عليه عن نيتهم تكريم السينما الجزائرية في حفل الختام، وتقديم تحية خاصة لها تقديرا لعراقتها في تاريخ السينما العالمية من خلال دعوة نخبة متميزة من نجوم وصناع السينما بها، وتنظيم قسم خاص للأفلام الجزائرية يعرض من خلاله اثنا عشر فيلماً من أحدث الأفلام الجزائرية التى أنتجت خلال السنوات الخمس الأخيرة والتي يناقش أغلبها الثورة الجزائرية وأحداث العنف والمهاجرين غير الشرعيين، بالإضافة إلى تكريم المخرج الجزائرى أحمد راشدى تقديرًا لدوره مخرجًا ومنتجًا خلال نحو نصف قرن، وبالفعل تم تكريمه والاحتفاء به في حفل الافتتاح وتم منحه تمثال المهرجان وعُرض له "الطاحونة" ١٩٨٢، و"فجر المعذبين" ١٩٦٦، و"مصطفى بن بولعيد" ٢٠٠٩، كما عُرض فيلمين للمخرج الفرنسي من أصل جزائري "رشيد بوشارب" "بلديون" ٢٠٠٦، ونهر لندن" ٢٠٠٩. لكن في أعقاب أحداث الشغب المصاحبة لمباراة مصر والجزائر في السودان حجبت إدارة المهرجان تكريم السينما الجزائرية في حفل الختام.

كان الطابع المميز للمهرجان في دورته الثالثة والثلاثين هو إقامة ندوات عديدة، واحتفالات وتكريمات وبزخ شديد، وإهتمام شكلي كبير، وعرض أفلام كثيرة جداً في أقسام مختلفة ومتنوعة، حيث بلغ عدد الدول المشاركة في المسابقات ٦٧ دولة و١٥٠ فيلم من إجمالى عدد ٦١٠ فيلم وصلوا لإدارة المهرجان. في المسابقة الدولية اشترك ١٧ فيلماً أهمها "القنفذ" الذي حصل على ثلاث جوائز في المهرجان، وكذلك فيلم "خطابات إلى الأب جاكوب". اشترك في مسابقة الأفلام العربية أحد عشر فيلماً بواقع ثلاثة أفلام من تونس واثنين من كل من مصر والمغرب وفلسطين، وفيلم من كل من سوريا والجزائر. أما المسابقة الدولية لأفلام الديجيتال الروائية الطويلة فاشترك فيها أربعة عشر فيلماً لم يكن بينها فيلماً واحداً مصرياً.

كانت السينما الهندية ضيف شرف المهرجان فتم عرض ٢٣ فيلماً من بينها فيلم الافتتاح "نيويورك". وفي القسم الرسمي خارج المسابقة عُرض نحو ١٦ فيلماً أهمها رائعة "جيم جارموش" "حدود التحكم"، وفيلم "العازف المنفرد" للمخرج الأمريكي جو رايت. أما قسم مهرجان المهرجانات فعُرض به نحو ٥٠ فيلماً. كما تم تكريم المخرج الإيطالى "ماركو بللوكيو" بعرض فيلميه الرائعين "المربية" و"ابتسامة أمي" إلى جانب إقامة ندوة له. مثلما تم تكريم كل من

المخرجين الهنديين "أدور جوبا لاكريشنان" رئيس لجنة التحكيم في المسابقة الرسمية للمهرجان، و"مادهور بانداكار" الذي عُرض له خمسة أفلام. كذلك تم تكريم الممثلين الأمريكيين لوسي لو وصاموئيل جاكسون والممثلة "سلمى حايك" التي قالت أنها تعتز بأن أول أدوارها كان في فيلم عن رواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل في الآداب.

من مصر تم تكريم نادية الجندي وشويكار والمخرج علي عبد الخالق الذي يُعد من أهم مخرجي السينما المصرية في النصف قرن الأخير ومدير التصوير السينمائي محسن نصر الذي قام بإدارة تصوير أكثر من مائة فيلم روائي طويل، بدءا من عام ١٩٦٩ وحتى الآن من أبرزها "حدوتة مصرية"، "المصير"، كذلك تم تكريم المونتير الكبير أحمد متولي الذي يُعد واحدًا من الفنانين الكبار في المونتاج السينمائي حيث قام بعمل المونتاج لأكثر من ٤٨ فيلمًا روائيًا طويلاً وقرابة ٣٤ فيلما تسجيلاً وقصيرًا.

أُهديت الدورة إلى روح "شادي عبد السلام" بمناسبة قيام مؤسسة سينما العالم التي يرأسها المخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي بترميم فيلم (المومياء). لكن المفاجأة التي اكتشفها البعض أثناء عرض الفيلم أن الترميم لم يكتمل والألوان كانت مختلفة. تدور أحداث "المومياء" أو "ليلة أن تُحصى السنين" حول قبيلة في جنوب مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر توصلت إلى عدة مقابر أثرية تضم خبيئة من المومياوات الفرعونية وظلت لنحو عشر سنوات تنتزع محتوياتها وتبيعها في الخفاء إلى أن افتضح أمرها وتوصلت السلطات إلى سر الخبيئة وقامت بنقل المومياوات إلى المتحف المصري بالقاهرة. أنتج الفيلم عام ١٩٦٩، ولم يُعرض تجاريا في مصر إلا في ٢٧ يناير كانون الثاني عام ١٩٧٥ وهو قصة وسيناريو واخراج شادي عبد السلام.

رغم كل ما سبق تُعد هذه الدورة من أضعف الدورات على مدار تاريخ المهرجان نظراً لعدم قدرتها على استقطاب أفلام جيدة بعكس الدورات السابقة.

(٢) "نهر لندن" لـ"رشيد بوشارب"

"نهر لندن" هو أحد الأفلام القليلة جداً الهامة التي عُرضت في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثالث والثلاثين. جذبني لمشاهدته اسم مخرجه "رشيد بوشارب" صاحب "بلديون" ٢٠٠٦، و"شاب" ١٩٩١، و"شرف عائلتي" ١٩٩٨، و"السنغال الصغير" ٢٠٠١ الذي يُعد ثاني تجاربه السينمائية المشتركة من إنتاج جزائري فرنسي ألماني، وحصل على تسع جوائز في مهرجانات دولية، كما رُشح لجائزة الدب الذهبي في مهرجان "برلين" السينمائي الدولي ٢٠٠١. مثلما رُشح "نهر لندن" لثلاث جوائز في مهرجان "برلين" ٢٠٠٩ حصل منها على جائزتين.

المكان في "نهر لندن" يبدأ وينتهي من جزيرة "جويرنسي" البريطانية. هناك نرى السيدة "إليزابيث سومرز" امرأة مسيحية في الخامسة والخمسين من عمرها، بيضاء، انطوائية، متعصبة. تعيش بمفردها. تعتني بمزرعتها المعزولة. تعزق وتزرع الفواكه والخضروات وتُطعم الماشية. كان زوجها ضابطاً في البحرية وقُتل في حرب "فوكلاند" عام ١٩٨٢، فيما تعيش ابنتها "جين" بعيداً عنها حيث تدرس في "لندن".

الزمان يوم ٧ يوليو ٢٠٠٥ يوم أن كانت العاصمة البريطانية تهتز تحت وطأة وصدمة التفجيرات الإرهابية في مترو أنفاق "لندن" التي تسببت في مقتل حوالي ٥٧ قتيلا، وإصابة مئات الجرحى. تتوقف السيدة "سومرز" - قامت بدورها الممثلة البريطانية "برندا بليثين" - عن عملها في مزرعتها. تتابع في قلق وعدم تصديق

شاشة التلفاز تظهر عليها سيارات الإسعاف يُنقل إليها الجرحى والقتلى بينما رجال الشرطة يُحيطون بمحطات مترو الأنفاق.

تظل السيدة "سومرز" تُهاتف ابنتها "جين" لتطمئن عليها. تترك لها أكثر من رسالة صوتية ترجوها أن تُكلمها على وجه السرعة لأنها قلقة جدًا عليها. لكن في كل مرة لا يأتيها رد سوى صوت "الأنسرماشين". سرعان ما يستبد الرعب والفزع بقلب الأم فتُقرر الرحيل بحثاً عن ابنتها في شوارع "لندن" المزدحمة. تُصاب الأم بالتوجس والحذر عندما ترى المسلمين والعرب بأعداد متزايدة حيث تُقيم ابنتها في حي للمهاجرين العرب. ويزداد قلقها وعدم قدرتها على الاستيعاب عندما يصل إلى علمها أن ابنتها كانت في طريقها لتعلم اللغة العربية، وأنها كانت ترتبط بصديق مُسلم يعيش معها في شقتها.

أما "عثمان" - قام بدوره الممثل المالي سوتيجي كوياته ?فهو رجل مسلم، أسود، أفريقي، في الستين من عمره. يعيش في "فرنسا" على الطرف الآخر من بحر "المانش". يعمل حارساً في إحدى الغابات. يعتزم هو الآخر فجأة السفر إلى "لندن" بحثاً عن ابنه "علي" الذي لم يره منذ كان عمره ست سنوات، حيث تركهم الأب وهاجر ليعيش في "فرنسا".

منذ التفجيرات التي هزت العاصمة البريطانية "لندن"، وهزت معها أماكن وقلوب أناس آخرين في أرجاء العالم، قرر "عثمان" أن يُلبي طلب زوجته العجوز التي اتصلت به باكية ترجوه أن يبحث عن ابنهما لتطمئن أنه لم يُصب بمكروه في هذه التفجيرات.

تهبط السيدة "سومرز" من سيارة للأجرة في شارع "بلاكستوك" في العاصمة البريطانية "لندن". تمسك بين يديها ورقة عليها عنوان ابنتها. تقف لحظة أمام "جزارة البركة" للحم الحلال. يخرج صاحب الجزارة العربي المسلم ويسألها عما تُريد فتُجيبه بأن ابنتها تسكن في هذا العنوان. يخبرها العربي أنه "مالك العمارة الجديد"، وأن "جين" ابنتها كانت تسكن بالفعل في عمارته، وأنها فتاة لطيفة لكنها اختفت منذ يوم التفجيرات، ثم يعرض عليها أن يمنحها نسخة من المفاتيح لتصعد إلى شقة ابنتها.

تقوم "سومرز" برحلة طويلة شاقة، بحثا عن ابنتها بين إعلانات ضحايا الحادث، وغرف الموتى في مستشفيات "لندن". تُلصق على الجدران في الشوارع عدداً من الإعلانات عن ابنتها المفقودة. ثم تلتقي "بعثمان" وتبدأ رحلة آخرى من الشك والعنصرية.

لم ير "عثمان" ابنه منذ كان في السادسة من عمره وبالتالي لا يعرف شكله الآن. مع ذلك ينجح في العثور على صورة لـ"علي" يمنحها له أحد أصدقائه من أفراد الجالية العربية المسلمة. لكن الصورة كانت أيضاً تجمع بين "جين" و"علي"، فيذهب "عثمان" إلى "سومرز" ليتحدث إليها ظناً منه أنها تعرف شيئاً عن ابنه. لكن الأخيرة تُعامله بتعصب وحذر، تُعامله مُعامله تشوبها العنصرية وتُبلغ عنه البوليس لاعتقادها أنه وراء اختفاء ابنتها، ليس فقط لأنه أسود، ولكن أيضاً باعتباره مسلم، فالمسلمين في رأيها وكما تعتقد "سومرز" أنهم مصدر كل هذا الإرهاب، وأنهم السبب الرئيسى وراء إراقة دماء الأبرياء.

يصعد رجل البوليس مع الأم و"عثمان" إلى شقة الابنة، وهناك يعثر "عثمان" على آلة موسيقية أفريقية كان قد منحها لابنه في طفولته، يعثر أيضاً على المُصحف الشريف، وعلى صور مشتركة للفتاة والشاب. بعد أن ينصرف رجل البوليس تطلب الأم من "عثمان" بصوت يملؤه الكره والغضب أن يخرج من شقة ابنتها.

بطلان رمزيان

يُواصل الرجل والمرأة رحلة البحث عن ولديهما، فيجمع بينهما المكان والزمان، تجمع بينهما الشوارع والمحال التجارية، المستشفيات وأقسام الشرطة، يجمع بينهما أصدقاء ولديهما. يتعبان من البحث. في غمرة أحزانهما يجلسان جنبا إلى جنب في إحدى حدائق "لندن". يتبادلان الحديث. تقبل "سومرز" أن تُشاركه تناول تفاحة بعد أن كانت ترفض مجرد الحديث معه أو مصافحته باليد.

تتطور الأحداث عندما يأتيهما خبر يُفيد أن "جين" و"علي" حجزا تذاكر طيران إلى فرنسا، وأنها كانا يستعدان للزواج، وأنهما موجودان في فرنسا الآن بكل تأكيد. تسعد الأم عندما تعرف أن ابنتها لا تزال على قيد الحياة، تُصاب بنوبة من الضحك الهستيري. تُهاتف أخيها. تصفح عن "عثمان" وتتبدل معاملتها له تماماً. يتحدثان سوياً في المنتزه طويلاً، يضحكان، تستضيفه في شقة ابنتها، تُعد وجبة يتقاسمانها. تسأله عن حياته، وعمله. تستمع إليه. تحكي بدورها عن حياتها كامرأة مزارعة، عن خجل ابنتها منها لأنها امرأة مزارعة يديها خشنتين. تُصارحه بأنها كانت تتخيل أن ابنه حاول خداع ابنتها لذلك كانت تكرهه. الظريف أن "عثمان" يوافقها في الرأي، ويُضيف: "لقد تخيلت ما هو أسوأ من ذلك.. كنت أخشي أن يكون ابني من المتورطين في التفجير، فأنا لا أعرف لماذا جاء إلى "إنجلترا"؟"

يتحدث كل منها عما سوف يفعله عندما يعود إلي حياته، هى إلى مزرعتها على الجزيرة البريطانية، وهو إلى الغابة في فرنسا. يأكلان، يشربان، ويضحكان، ينامان في هدوء واسترخاء وسكينة كل على أريكته. يستيقظان في الصباح على طرقات رجل البوليس يُخبرهما في تأكيد أنهم عثروا على أشلاء ولديهما ضمن القتلى في التفجيرات، وأنهما لن يتمكنا من رؤية أشلائهما.

تبكي المرأة. تسقط على رُكبتيها منهارة. يُساعدها "عثمان"، ثم بدوره يتصل بزوجته العجوز ويخبرها بوفاة ابنهما، فنسمع أنينها الموجع، وبكائها المكلوم.

قد يبدو للبعض أن فيلم "نهر لندن" يتناول موضوعًا تم استهلاكه سينمائياً وتليفزيونياً من قبل، لكن في تقديري أن "رشيد بوشارب" قام بمعالجة جوهرية لموضوعه، من زاوية سينمائية مختلفة، بحوار قليل للغاية، معتمداً على أداء ممثليه التلقائي البسيط الصادق، وبالغ التأثير، خصوصاً بطله "سوتيجي كوياته" الذي حصل على جائزة الدُب الفضي كأحسن ممثل في مهرجان برلين، كما حصل فيه "رشيد بوشارب" على جائزة لجنة التحكيم الدولية وتنويه خاص بالتأليف.

نجح "بوشارب" في تصويره بأسلوب وإيقاع متوازنين، وبشاعرية هامسة صادقة تُكثف حجم المأساة والمعاناة الإنسانية، مُعتمداً على اللقطات السينمائية القريبة لإبراز الحالة النفسية لأبطاله، بينما لجأ إلى اللقطات الطويلة في تصويره للحياة اليومية للجاليات التي تعيش في لندن، وكذلك في تصويره للمناظر الطبيعة. ساعده في تجسيد حدة تلك المشاعر وتكثيفها موسيقاه المصاحبة، الهادئة المتوارية برقتها رغم تأثيرها القاسي المؤلم.

وُفق "نهر لندن" في أن يجعل من "علي" و"جين " مجرد رمزين طوال الفيلم. إنه فيلم إنساني، على درجة عالية من رهافة الإحساس، يضرب بقوة في أكثر من اتجاه، يُؤكد على أن الناس على اختلاف أديانهم وأعراقهم سواسية في إحساسهم بوقع الفاجعة والأحزان، على أن الإرهاب لا دين له، وأن التعصب ما هو إلا إرهاب آخر، تأثيره مؤلم وعميق على نفوس البشر، يخلق عداوات ويُقيم دروعاً وحواجز مسمومة بين الناس. مثلما يُؤكد على ضرورة تحطيم العوائق التي تحول دون

التواصل بين الناس، أو إقامة حوار فعال بينهم، أو خلق حياة مشتركة تجمعهم. يُؤكد على أهمية أن نحيا في عالم خالٍ من الضغائن والأحقاد، خالٍ من الآراء المسبقة والصور الذهنية النمطية. يُؤكد على أهمية أن نبحث عما يجمع بيننا دون أن يُرهبنا التباين الديني والثقافي. يُؤكد على أنه يُمكن للبشر أن يُصبحوا وحدات منسجمة متناغمة من هذا التباين والاختلاف، فبطلا الفيلم تُفرق بينهما الثقافة والجنس واللون والديانة واللغة، وتجمع بينهما المأساة وفجيعة الفقدان والبحث المشترك عن فلذات الأكباد. يجمع بينهما المصير المشترك رغم اختلاف الحضارتين وتباعد الجغرافيا، والعادات والتقاليد.

من أجمل الأشياء في الفيلم نهايته المُعبرة عن استمرار الحياة رغم الفجيعة، حيث يعود كل من "عثمان" و"سومرز" إلى نقطة البداية. يعودان إلى حياتهما العادية التي بدأ بها الفيلم أحداثه. الأم تواصل عزق الأرض وزراعتها، والأب يُواصل حماية النباتات والبيئة من خطر الانقراض.

(٣) مهرجان الإسماعيلية

في دورته الثالثة عشرة، في الفترة الممتدة بين (١٠ - ١٧ أكتوبر ٢٠٠٩)، ولأول مرة في تاريخ مهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة يتم تكُرِّيم أحد رواد السينما التسجيلية الراحلين، ونقصد به مدير التصوير المصري الراحل حسن التلمساني ١٩٢٣- ١٩٨٧. يُعد حسن التلمساني من عمالقة التصوير في مصر. أثري الحياة السينمائية بأكثر من مائة فيلم. تنوعت أعماله بين التصوير والإخراج. لُقب برائد تصوير المعارك الحية وخاصة أثناء العدوان الثلاثي علي مصر إذ تسلل إلي مدينة بورسعيد ليُصور العديد من المشاهد الحية للمعركة ثم قام سعد النديم بإخراج فيلم منها بعنوان "فليشهد العالم".

احتفى القائمون على المهرجان بالتلمساني عبر تخصيص يوم كامل عُرض أثناءه عشرة من أشهر أعماله منها فيلم الافتتاح "ينابيع الشمس" الذي قام بتصويره، إلى جانب فيلمين من إخراجه هما (البحر زاد) و(يا نيل) إنتاج عام١٩٦٣ .

ينابيع الشمس

تزامن تكريم حسن التلمساني مع مرور أربعين عاماً على تصوير فيلم "ينابيع الشمس" للمخرج العالمى النيوزيلندي الأصل جون فيني. الفيلم من إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية والمؤسسة العامة للسينما عام ١٩٦٩. مدته ٨٤ دقيقة. يُعتبر وثيقة تاريخية جغرافية، وثقافية كبيرة. يحكي القصة الملحمية لرحلة نهر النيل التي تبلغ أربعة آلاف ميل بدءاً من منابعه في رواندا، وأوغندا بجبالها الشاهقة المتوارية خلف السحب التي أُطلق عليها جبال القمر، وبحيراتها الاستوائية، مروراً بأراضي الحبشة والسودان، عابراً الصحاري الجافة المُنهِّكة القوى هذا الشريان المتدفق بالحياة، وصولاً إلى منابع النيل الأبيض والأزرق ليسترد هناك عافيته وقواه من جديد إذ يستأنف رحلته عبر الأراضي المصرية ليصب في البحر المتوسط، بحر أقدم الحضارات.

يتعرض الفيلم إلى الأفكار والأساطير التي خُلقت حول نهر النيل ومنابعه، وكيف كانت سرًا مُبهماً، مثيرًا للحيرة وللالتباس، مُفجراً العديد من علامات الاستفهام بدءا من فجر التاريخ وحت اكتشافه في أواسط القرن التاسع عشر. كان البعض يعتقد أن مياه النيل تنبع من سحابة معلقة فوق أرض الحبشة، والبعض الآخر يظن أنها تنحدر من جبال القمر، بينما تخيلت مجموعة ثالثة أنه ينفجر من ينابيع الشمس.

يُصور الشريط السينمائي رحلة حياة نهر النيل الممتدة في الزمان والمكان، عبر كل مراحله بدءاً من تكاثف السحب، ومنذ أن تُولد أولى قطراته

فتسقط تدرييجياً، حتى يتصاعد عنفوانها فيُسمع هدير أمطارها تسيل على المنحدرات. يُجسد اندفاع الشريان الحيوي للنيل بقوة وغضب هائل، أو رقة وسكينة وضعف في أحيان أخرى مثلما يحدث له قُبيل وصوله إلى ينابيع النيل الأبيض والأزرق، من ثم يرصد المخرج دور هذين الأخيرين في ضخ الحياة من جديد إلى النهر الخالد حتى يُواصل مسيرته إلى مصر. يُسجل أيضاً آخر فيضان للنيل، قبل استكمال بناء السد العالي ببضعة شهور. ينفرد بأمرين، تصوير فيضان النيل الأخير، وتصوير منابع مصدريه الرئيسين النيل الأبيض، والنيل الأزرق، حتي مصبه في البحر المتوسط.

فجر الحياة

يُبرز "ينابيع الشمس" قوة علاقة الإنسان المصري وارتباطه بفيضان النيل منذ عهد الفراعنة حتى بناء السد العالي، فقد كان هو مصدر الحياة له، وبغيابه كانت تختفي تلك الحياة. يرصد المخرج طوال تلك الرحلة المناظر الطبيعية الأخاذة. يُصور السموات بألوانها المشتعلة المُتفجرة، والسحب الكثيفة بتدريجاتها المتفاوتة. يصعد بنا إلى قمم الجبال والهضاب. يجعلنا نشعر بملمس الثلوج، نهبط مع الشلالات، ننزلق في قلب القنوات والأنهر المائية. نلهث في الصحاري الجافة، والأراضي المُتشققة من العطش. نستمتع باختراق الغابات، برؤية الحياة البرية، النباتية منها والحيوانية، بأجناسهما المتنوعة الثرية. يزداد الفيلم ثراءاً بتصويره لحياة الشعوب وطقوسها في المناطق المختلفة التي يمر بها نهر النيل من البحيرات الاستوائية وجبال القمر وصولاً إلى أرض الفراعنة بحضارتها القديمة.

بلغت ميزانية الفيلم حوالى مائة ألف جنيه، وهو رقم ضخم جداً بمقاييس ذلك العصر. مع ذلك يُعتبر الفيلم رمز وسابقة في تاريخ السينما التسجيلية في مصر، وأهم مميزاته ذلك التصوير البديع للطبيعة وأثارها، وقدرة مخرجه على اختيار كادرات تتسم بقوة التشكيل الجمالي، على الصمود والتغلب على كافة العقبات الطبيعية والبشرية بما في ذلك الدسائس المُحاكة ضده، على إخلاصه وتفانيه في عمله، وإصراره على أن يقوم بتسجيل كافة مراحل نهر النيل على مدار العام. صحيح أن وراءه مصور جيد هو "حسن التلمساني" لكن ذلك لم يكن يتحقق لولا الرؤية الإبداعية لمخرجه "جون فيني" خصوصاً لو عرفنا أن من بين ١٢٤ فيلماً قام بتصويرها "التلمساني" فإن "ينابيع الشمس" هو أبرز تلك الأعمال.

المسابقة الرسمية

عُرض ٩٧ فيلماً أثناء فعاليات المهرجان. تم اختيارها من بين ١٣٠٠ شريط سينمائى وردت لإدارة المهرجان للمشاركة فى المسابقة الرسمية بأقسامها الخمسة: التسجيلية الطويلة والقصيرة، الروائية القصيرة، أفلام التحريك، والتجريبية، أو للمشاركة فى الأقسام الخاصة والعروض الموازية للمهرجان. اشتركت فيها ٤١ دولة تمتد من فنزويلا والمكسيك والأرجنتين وتمر بهولندا وأسبانيا وسويسرا وروسيا وتركيا وبنغلاديش وتصل إلى تايوان واليابان، فضلاً عن تسع دول عربية.

اشتركت ستة أفلام من الدول العربية في مسابقة الأفلام الروائية القصيرة هي: الجزائريان "قولي لي" لصبرينة درواي، و"سكتوا" لخالد بن عيسى، والمغربيان "جذور" لعز العرب علوي، و"الكفالة" لنوفل براوي، والمصري "شهر ١٢" لمحمود شكري، والفلسطيني "ليش صابرين" لمؤيد عليان. وفي مسابقة الأفلام التسجيلية القصيرة شارك ١٨ فيلما من بينها خمسة أفلام لدول عربية هي: المصري "المستعمرة" إخراج أبو بكر

شوقي، و"أنا غزة" لأسماء بسيسو ، والعراقي"التصوير بواسطة النار" لحسين جيهاتي، والسوداني "دايرين السلام" لإياد الداود، بالإضافة إلى الفيلم اللبناني الأردني المشترك "رحلة المكان" لندى دوماني. وللمرة الأولى لم تشترك أية دولة عربية في مسابقة أفلام الرسوم المتحركة التي تنافس عليها ١٩ فيلمًا.

حاول منظموا المهرجان الذهاب بالسينما إلى الجمهور بتقديم عروض جماهيرية في المنتديات والمقاهي والمدارس في مدينة الإسماعيلية. أقيمت ندوة رئيسة إلى جانب الندوات التي أعقبت العروض. أشرف عليها المخرج سيد سعيد صاحب "القبطان"، وجاءت بعنوان "الفيلم التسجيلي في عصر القنوات الفضائية". تناولت التقنيات التكنولوجية الهائلة التي ظهرت في مجال تصوير الأفلام التسجيلية وطرق عرضها، ودور الفضائيات في إيصال الفيلم التسجيلي إلى المتلقي بطرق يسيرة.

السينما حوار ثقافات

جاءت الأفلام من ثقافات متنوعة، من جغرافيات متباعدة، فتباينت في موضوعاتها واهتماماتها ورؤية أصحابها، وحتى في أسلوب معالجتها. لكن جمع بين كثير منها الأسئلة الإنسانية والهموم المشتركة، بحثاً عن مسكن كريم ودخل يومي يسد رمق ملايين من البشر تحت خط الفقر بمسافات شاسعة، بحثاً عن أمان مفقود في عالم رأسمالي متوحش. يتضح ذلك في أعمال مثل "يوم في العمر" من هونج كونج للمخرج ووك زون، والذي يتحدث عن مأساة سيدة عجوز، محنية الظهر جداً، مع ذلك تعمل بتفان وإخلاص ودأب لتحيا ولتكفل مورد رزق تقتات منه مع حفيدتها الصغيرة، لكنها في ظل نظام رأسمالي لا يرحم تُطرد من عملها، ليُستبدل بها عمال أكثر شباباً قادرين على العمل السريع.

في حين يكشف فيلم "اليابان.. قصة حب وكراهية" عن الوجه القبيح للنظام الرأسمالي، ينزع الستار عن الجانب الخفي لواحدة من أغنى دول العالم، ليُرينا بقسوة كيف يعيش كثير من شعبها تحت خط الفقر، ويُحاول أن يُفسر لماذا يُقدم الكثير منهم على الانتحار.

جمع أيضاً بين بعض الأفلام محاولة صناعها أن يُؤكدوا على نبذ ثقافة الحرب والعنف، على كشف تداعيات الحروب، على فداحة وبشاعة النزاعات القبلية العرقية والطائفية. يظهر ذلك بجلاء في أعمال مثل "طريق الخلاص"، و"الكوبري"، و""أسيتا خلف الحاجز"، أما الفيلم الكندي يا أمي، التحقيق مع عمر خضر لباتريشو هنريكيز فيكشف عن الممارسات الفظيعة التي كانت تحدث داخل المعتقل الأمريكي الشهير جوانتانامو.

اتسمت بعض الأفلام بحكيها عن عزلة الفرد، عن وحدته وآلامه وعجزه أمام أزماته وهمومه الصغيرة أو محاولته التكيف معها مثل الفيلم الفرنسي "سوليتير"، والأسباني"هو وهي"، و"ضمان لمدة سنتين" لخوان بارا كوستا الذي يطرح فكرة طريفة عن زوجة تعاني من معاملة زوجها السيئة، والذي يقترح على إحدى الشركات زوجة جديدة مع ضمان أن تكون صالحة لمدة سنتين لكن الفيلم ينتهي بالزوجة وقد استبدلت زوجها بزوج آلي وفق هذا الضمان. في حين يرصد الفيلم الروسي "خط الأنابيب" لديمتري أفيرين المعاناة التي يعيشها أحد حراس أنابيب النفط في منطقة نائية، ينتظر وحيداً دقات الساعة، لكنه يعاني من أزمات نفسية حادة. بينما يحكي المكسيكي "ريجي" لراؤول كويستا، وآنايس هويرتا عن سيدة تقضي أربعة عقود في مدينة مكسيكو الصاخبة لكن الحنين يغلبها للعودة إلى بساطة قريتها البعيدة، فتكتشف أن الحياة ليست

وردية كما كانت تعتقد. أما الفيلم الروائي الفرنسي القصير "سن النُضج" لبيير دينيير فنرى بطله يتعقب فتاة صغيرة بشكل هستيري، فتصادفه مشكلات غير متوقعة لنُدرك في النهاية أنه والدها، أنه انفصل عن زوجته، متخلياً عن مسئولياته تجاهها دون أن ندرك مبررات ذلك، لكن الفتاة رغم صغرها تبدو ناضجة سابقة لعمرها. في حين جاء الفيلم البريطاني "نداء الوطن"، والذي تم تصويره كاملاً في حجرة الهاتف بأحد السنترالات العمومية، أشبه بفسيفساء مشحونة بالعواطف الجياشة والحنين للوطن. أبطال الفيلم الذين نراهم في السنترال كانوا على علم بالتصوير، بأن أحاديثهم مُسجلة ويتم تصويرها، لكن أهلهم على الجانب الآخر الذين لا نراهم ولكن فقط نسمع أصواتهم، هؤلاء لم يعلموا بتسجيل أصواتهم. لذلك جاءت المكالمات متدفقة منسابة تلقائية حميمية مُضحكة ومبكية أحياناً، كما أظهرت أحوال المهاجرين من جنسيات عدة يُقيمون في لندن وعلاقاتهم بأهلهم في بلدانهم البعيدة.

من بين أهم الأفلام "شركة الأغذية المتحدة" للأمريكي روبرت كينر الذي يطرح قضية عامة تتعلق بالبيئة والصحة والفساد، إذ يكشف عن معلومات ومفاجآت صادمة حول آلية صنع الأغذية المعلبة التي تتناقض تماماً مع الصور النظيفة البراقة الجذابة الملصقة على تلك العلب.

غلب على الأفلام العربية المشاركة الطابع السياسي بما يكتنفه من توتر وصراعات كثيرة في العالم العربي، ومنها فيلم "دايرين السلام" الذي يتناول الوضع في إقليم دارفور الجريح. لكن بعضها جاء أشبه بتحقيق تليفزيوني طويل يفتقد الصدق والطبيعية مثل الفيلم الفلسطيني للمخرجة أسماء بسيسو "أنا غزة" الذي تناول تداعيات الحرب الإسرائيلية الأخيرة على غزة، وبعضها الآخر لم يُقدم جديداً عن القضية الفلسطينية وعن وطأة الاحتلال الإسرائيلي على ذلك الشعب مثل الفيلم الروائي القصير "ليش صابرين".

ماري والعالم الجديد

من بين أهم الأفلام المعروضة جاء الفنزويلي "ماري والعالم الجديد" الذي حاول مخرجه أن يرتاد أماكن وإناس سقطوا في بحر النسيان لاعتبارات شتى قد تكون سياسية ، أو ثقافية ، أواجتماعية ، أو دينية. بطلة الفيلم "ماري" امرأة شابة تضطر إلى التقاط رزقها من بين أكوام القمامة عبر جمع الزجاجات وعلب الصفيح الفارغة في بلد يعوم على بحر من النفط.

في بداية الفيلم نسمع صوت امرأة يقول في سعادة: انظروا كم هى جميلة.. أترون كم تبدو وكأنها قطعة من الجنة. إنها قطعة من فنزويلا، ومن ألمانيا أيضاً، أترون الكنيسة والمقابر، والخضرة والجبال. إنها قطعة من السماء، قطعة من الجنة." ثم يأتي صوت راوي الفيلم ليخبرنا أن هذه لقطات مُصورة بكاميرا منزلية للهواة في عام ١٩٩١. ثم يبدأ في حكي قصة مجموعة من الألمان دفعت بهم بلادهم في الشمال لكي يُهاجروا إلى أقصى جنوب الكرة الأرضية وتحديداً "فنزويلا" سنة ١٨٤٣. هناك في تلك المنطقة النائية من الجبال أقام ٣٦٩ ألماني. وعدهم المسؤولون في بلادهم بأن الجنة موجودة هناك في تلك القطعة من فنزويلا، بأنهم سيجدوا هناك بيوتاً ومزارع وحياة موسومة بالرفاهية. لكنهم عندما وصلوا إلى تلك القطعة النائية المعزولة من فنزويلا، لم يجدوا سوى الغابة. حاولوا أن يعيشوا. بعد سنة لم يبق منهم سوى ١٣٠ فرد، ماتوا جوعاً وبرداً. رغب الناجون في العودة إلى ألمانيا لكن زعيم الجيش جاء وأرغمهم على البقاء بالقوة. لمدة ١٠٠ سنة لم يكن هؤلاء الألمان قادرون على الاختلاط

أفلام قصيرة

وقائع ومتابعات

مصر

حسن عطية

عن مهرجان القاهرة للإعلام العربى

من المتعارف عليه أن لأى مهرجان وجوه ثلاثة ؛ يتجلى الأول فى فكرته وإدارة فعالياته من مسابقات وندوات وسوق إنتاجى . ويتجسد الثانى فى رواده من الفنانين الذين يظهرون عادة فى حفلاته فقط ، والنقاد والمتخصصين الذين يشاركون فى لجانه ، والجمهور العاشق لأعماله ، خاصة فى مهرجانات السينما والمسرح . ثم يبدو الثالث ، وهو الأهم ، فى صورة الأعمال التى يقدمها هذا المهرجان ، وبغيرها لا يصبح للمهرجان وجود حقيقى بين الناس .

ومع الدورة الخامسة عشر لمهرجان الإعلام العربى للإبداع المرئى والصوتى، التى عقدت فى الفترة من ١١ إلى ١٥ نوفمبر ، تزداد قوته وترتفع قامته فى ساحة المهرجانات العربية المتنوعة ، بعد أن تبلور وجوده فى الغاية الساعى إليها وهى المنافسة من أجل الارتفاع بجودة المنتج الإبداعى العربى فى حقول الإذاعة والتليفزيون ، واللقاء الأخوى الذى ينشط التسويق ويحقق التناغم بين الأفكار ويوحد سبل الارتقاء بالعقل والوجدان العربيين ، فالزمن واحد ، والهموم مشتركة ، والحداثة مطلوبة للجميع .

ورغم ثبات هذا الوجه الأول للمهرجان ، ونجاح إدارته فى تنظيمه وعقد ندواته وسوقه ومعرضه التكنولوجى ، وإنشائها هذا العام ولأول مرة لجنة متخصصة لفرز الأعمال المقدمة وتوزيعها على اللجان المختلفة ، ثار الجدل حول بعض نتائجها، حيث وزعت أعمالاً من دراما سير الشخصيات الفنية على مسابقة الدراما التاريخية، لعدم وجود مسابقة لسير الشخصيات، فرفضتها هذه اللجنة ، وهو ما يستدعى تعديلاً فى لائحة المهرجان ، بعد طوفان الأعمال الدرامية المقدمة لحياة شخصيات فنية وفكرية ، وكذلك رفض لجنة دراما الطفل لأفلام موضوعاتها وأبطالها ورسائلها موجهة للطفل ، وتحويلها للجنة الفيلم الروائى القصير دون تبرير ، مما جعل هذه اللجنة الأخيرة ترفض تحكيمها ، فخسرت هذه الأعمال حقها فى التنافس داخل لجنتها الطبيعية.

رغم هذا الثبات فأن الوجه الآخر من القمر يكاد يبدو مخلخلاً فى بعض أجزائه، خاصة مع عدم وجود جمهور مشاهد له بحكم طبيعته ، فهو لا يستجلب أفلامًا من الخارج تعرض على الجمهور ولجان التحكيم فى صالات العرض ، كما فى مهرجانات السينما والمسرح ، بل هو يعرض أعمالاً عرضت أو مزمع عرضها من خلال شاشات التليفزيون وعبر أجهزة الراديو ، ويمنح لجان التحكيم وحدها حق الحكم عليها فى قاعات مغلقة ، وهى لجان يتميز أغلبها بالنزاهة ، بينما تتسلل النعرات الإقليمية للبعض منها ، بسبب تكرار المشاركة على مدى سنوات طوال ، جعلته (يربط) مع المتكررين من أمثاله ، وذلك بتصور لدى هذا البعض أنه قادم للمشاركة فى لجان التحكيم ممثلا لإبداع بلده ، وعليه أن يعود لأهله حاملاً الجوائز لإبداع مواطنيه ، وإلا وبُخ على ما اقترفت يداه ومنح صوته للأعداء .

هذا التصور لكون عضو لجنة التحكيم سفيرًا لبلده ، ينزع عنه الموضوعية ، ويجعله يسعى طوال الوقت للتأثير على زملائه باللجنة المشترك بها ، وإرسال المندوبين عنه إلى بقية اللجان بالمن والسلوى ، ورفع شعار التوازن بين البلاد للحصول على أية جائزة ، وإذا ما بدا له أنه سيفشل فى ذلك يبدأ فى الترويج فى أن هناك موقفًا مسبقًا ضد إنتاج بلده لتفوقه ، وأن لجان سابقة قد أخبرته أنه حصل على أكثر من ذهبية ، ثم فوجئ بالنتائج المعلنة فى نهاية المهرجان قد منحت هذه الذهبية للمنتج المصرى ، زاعمًا أن أحدهم قد

أفلام قصيرة:

أبلغه أن هذا التغيير قد حدث لأن الإنتاج المصرى يمر بأزمة اقتصادية !! ، ومتناسيا أن المشاركة المصرية تكاد تقترب من نصف عدد المشاركات العربية ، مما يجعل فرصها فى المنافسة أكبر من أية دولة أخرى، وهو بالفعل ما حدث حيث فازت مصر بالجائزتين الذهبية والفضية لأفضل إنتاج ، الأولى لفيلم (الصفقة) من إنتاج قنوات النيل المتخصصة (الإنتاج المتميز) والثانية لفيلم (بيت من لحم) من إنتاج المعهد العالى للسينما ، فضلاً عن ثلاث من جوائز الإبداع الخمس وهى : أفضل إخراج للمخرج "عز الدين سعيد" عن فيلم (الصفقة) وأفضل سيناريو ل "عائدة الكاشف" وأفضل تمثيل للنجم "محمود عبد العزيز" عن فيلم (النشوة فى نوفمبر) من إخراج كاتبة السيناريو وإنتاج المعهد العالى للسينما ٠

إنه وجه الإبداع الذى يتجاوز تجاوزات البعض ، والذى يميز مهرجان الإعلام للمرئيات والسمعيات ، بتنوعه الضخم والذى يصل لثلاثة وعشرين حقلا إبداعيا ، تتكون له ثلاث وعشرين لجنة فى مجالات المسلسلات الاجتماعية والتاريخية والكوميدية ودراما الطفل وبرامج الحوار والتحقيق والمنوعات والفترات المفتوحة ، فضلاً عن لجنة نجيب محفوظ لأفضل كاتب دراما تليفزيونية أو إذاعية عن مجمل أعماله ، ولجنة لتحكيم الإعلانات الإذاعية والتليفزيونية ٠

وفيما تضمه اللجان لجنة الفيلم الروائى القصير ، الذى تنتجه المؤسسات الإعلامية المختلفة ، ونأمل فى أن تهتم القنوات التليفزيونية المختلفة بعرضه على شاشاتها ، لدعم هذا الحقل الهام من حقول الإبداع الدرامى ، والذى يتميز فيه البعض بصورة خاصة ، ونرى ضرورة الاهتمام به ، لقدرتها على تكثيف موضوعه فى أقل من ساعة ، وتلخيص رسائله فى أقل عدد من الشخصيات ، ونقل أفكاره بصورة مرئية لا تحتاج لكثير من الثرثرة الكلامية ٠

وهو ما بدا واضحًا فى مسابقة الفيلم الروائى القصير ، والذى شارك فيه سبعة عشر فيلما ، تسعة منها من مصر ، واثنان من الكويت ، وفيلم واحد من كل من سوريا وقطر والإمارات ، ثم ثلاثة أفلام جاءت باسم لبنان أنتجتها شركة واحدة هى شركة (كاريزما تى فى) لصاحبها المنتج الأردنى "إيمن الزيود" ، وقام بإخراجها المخرج الأردنى أيضا "إياد الخزوز" ، وقام ببطولتها مجموعة من الممثلين السوريين، ولا علاقة بالأفلام الثلاثة بلبنان غير عنوان للشركة المنتجة ببيروت ، ومع ذلك تطرح الأفلام الثلاثة قضايا على جانب كبير من الأهمية ، حيث يناقش فيلم (قبول الذات) موضوع علاقة الإنسان بذاته وعقله وجسده فى مجتمع يأبى عليه أن يكون ، حتى ولو إطار الشكل ، غير ما تعود عليه منه ، مجسدا ذلك من خلال الزوجة الطيبة "كنده" (صفاء سلطان) التى تعيش بمرح مع زوجها المحب "عماد" وابنيهما ، حتى تكتشف فجأة أنها مصابة بسرطان الثدى ، وليس أمامها غير العملية الجراحة التى تحولها لامرأة بلا أثداء ، فترفض أن تقبل ذاتها على هذا النحو ، وتثير التوتر داخل البيت ، فلا يملك الزوج المسكين ، كعادة رجال الأفلام المساكين ، غير أن يقع فى هوى أخرى ، حتى يعود فجأة لرشده وبيته وزوجته ، ويقنعها بقبول ذاتها على ما أصبحت عليها ، أما بالنسبة للآخرين فيكفيها أن تجرى عملية تجميل تملأ بها الصدر الفارغ ٠

أسلوب واحد يتبعه "إياد الخزوز" فى إخراج أفلامه الثلاثة ، حيث يبدأ بصوت من خارج الكادر يلقى على مسامعنا حكمة الفيلم ، ثم يسرد علينا الوقائع التى تجسد هذه الفكرة ، ثم يعاود فى النهاية التأكيد عليها بلسان البطل ، ولكن أيضا بصوت من خارج الكادر ، فعل هذا مع فيلم

أفلام قصيرة

(قبول الذات) ، وأيضًا مع فيلم (سلاح الصمت) الذى يكرر فيه نفس الموضوع المكرور عن الثالوث المشهور ميلودراميا : الزوج والزوجة والعشيقة ، فضلاً عن المرض الذى يفاجئ الزوجة فيغير من أفكار الزوج الخائن ، وذلك حينما يخرج "إبراهيم" (سليم صبرى) معاون وزير الثقافة مع وزيره من الوزارة ، فيجد نفسه يعيش بفراغ قاتل ، حيث تنشغل عنه زوجته سيدة الأعمال الكبيرة "فتون" (المتميزة ناهد حلمى) بأعمالها ، فيقيم علاقة مع الفنانة التشكيلية الشابة "دارين" (قمر خلف) ، ويقدم على الزواج بها بعد تطليقه لزوجته ، والتى تصاب فجأة بجلطة دماغية تودى بحياتها ، ألا أنها قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة ، تكتب كل ثروتها لزوجها دون علم منها أنه طلقها ، ويخفى هو أمر تطليقه لها بحجة إنقاذ "تعبها وأموالها من بين أيدى ابنها الطماع" ، الذى يناوئه على الثروة ، لأنه ابنها من الزوج السابق الثرى والذى أورثها كل الأموال والمشاريع التى كانت تعمل بها .

الرجل دائما خائن ، حتى عندما يحب فى فيلم "الخزوز" الثالث (دقائق على الطريق) ، فلا يجد غير المختلفة معه دينيا ، ويظل يطاردها حتى تهرب من بيتها ، وعلى الطريق إلى بيت أعده لهما خارج المدينة ، يقف بهما سائق التاكسى العم "أبو ثائر" (أندريه سكاف) صديق والد الفتى العاشق "مصطفى" (مكسيم خليل) ليقنعه بضرورة عدم إتمام الزواج بالفتاة "سارة" (كنده حنا) احترامًا لدين كلاهما ، وعادات وتقاليد مجتمع مازالت ثقافته ترفض زواج المختلف دينا ، وذلك بناء على تجربة سابقة للسائق تظل تتداخل فى مشهد الطريق الرئيسى مع حوار المسلم والمسيحية ، فينتصر الماضى وثقافة مجتمع محافظ ، وتعود البنت إلى أهلها ، ويعم الاستقرار .

ابن الجوزى يفوز بالذهبية

لا أعتقد أننا سنمل من تكرار القول بأن الدراما المصاغة فى صورة فيلم روائى قصير هى من مظاليم الدراما المرئية ، التى أستأسد فيها الفيلم الروائى الطويل وحجز كل دور السينما له وحتى قنوات الأفلام التليفزيونية ، وتغول فيها المسلسل التليفزيونى وأحتل بحلقاته الممتدة لأكثر من ثلاثين كل قنوات الدراما ، وكل ساعات البث الأكثر مشاهدة فى القنوات العامة ، وكل الاهتمام من النقاد والإعلاميين والجمهور الذى عودناه على مشاهدة الفيلم الروائى الطويل والمسلسل التليفزيونى الأطول باعتبارهما الأكثر تشويقا وجذبا للكتاب والمخرجين والنجوم .

وقد ثار الجدل الأسبوع الفائت حول نتائج مسابقة المسلسل الاجتماعى فى مهرجان القاهرة للإعلام العربى ، ويدور الحديث هذا الأسبوع حول الفيلم الروائى الطويل بمناسبة انتهاء مهرجانه القاهرى السنوى منذ أيام ، وجندت قنوات الدراما والسينما كل فرسانها للتعرض لهما والتحاور مع النجوم والنقاد حولهما ، أما الفيلم الروائى القصير فلم يهتم أحدا به ، رغم أهمية ما يطرحه من أفكار وقضايا ، وما يقدمه من كتاب ومخرجين وفنانين وفنيين تميزوا فيه ، ويكاد البعض منهم أن يكون متخصصا فى إبداعه ، وفى الفوز بجوائزه .

ومنهم المخرج "عز الدين سعيد" ، الذى برع فى صياغة الأفلام الروائية القصيرة ، وراح يبحر بسفنها فى بحار عاتية ، قد يكون من الصعب اليوم أن يجتازها الفيلم الروائى الطويل ، الذى خضع لقوانين السوق ، وراح يوازن بين الفن المطلوب منه خدمة عقل ووجدان المجتمع ، والتجارة التى لا ترى فى الفيلم غير سلعة مطلوب بيعها وألا خسر المنتج ، بينما أصر الفيلم الروائى القصير على أن يظل فى حضن الثقافة ، يصنع من أجل أن يرسل رسائل جمالية وفكرية رفيعة المستوى إلى مجتمعه، لاغيا من ذهن مبدعيه

موضوع شباك التذاكر وعلب الفشار ٠

فى فيلم (الصفقة) الحائز على الجائزة الذهبية لأفضل فيلم روائى قصير ، وجائزة أفضل مخرج ل "عز الدين سعيد" فى مهرجان القاهرة للإعلام العربى ، يأخذنا مخرجه عبر سيناريو متميز ل د٠ "أشرف محمد" إلى عالم السجون والمعتقلات، حيث نلتقى بالسجين السياسى "خالد" (هشام المليحى) وهو يلقى به بسجن انفرادى ، فسجن جماعى ، ثم عودة للسجن الانفرادى نتيجة لتمرده الدائم على نظام السجن ، وإصراره على الوقوف إلى جانب الضعفاء ، مثلما وقف إلى جانب سجين هشم جسده رفقاء سجين آخر كان السبب فى دخوله السجن ، فلا يجد الفتى "خالد" مفرا أمامه غير الغناء مستعينا بآلة عود أدخلها له الصول (فائق عزب) المتعاطف معه ، فتخترق نغمات الحرية بصوت "خالد" وألحان عوده سجنه الانفرادى مجلجلة فى أرجاء المعتقل بأكمله ، مما يزيد من حفيظة قائد السجن ، والذى سيستغل فرصة عقد صفقة بين السجين "خالد" وسجانه الطيب الصول ، بادعاء موت الأول منتحرا بحبل ، وإبلاغ القائد بموته ضمن كشوف الموتى اليومية ، غير أن القائد يضيق الخناق على الصول متشككا فى أمر الانتحار ، ويبلغه أنه سوف يمر بحجرة السجن لرؤية جثة "حالد" قبل دفنها ، فيسرع الصول المرتعب لخنق صديقه بحبل معه، لإنقاذ نفسه من تهمة المساعدة على هروب سجين ، وحينما يتم فعله ، يصل القائد ، فيعطيه الصول التمام ، خارجا خلفه ليذوبا معا فى ظلمة السجن، بينما تنقلب جثة "خالد" لنكتشف أنه مقتول بسكين فى ظهره من قبل خنق الصول له ٠

إنه فيلم بارع الصياغة ، يستخدم النور والظلمة والظلال المنعكسة على الجدران ليجسد عالمًا من الكبت والظلم ومصادرة الحب والصداقة والحرية ، يذكرك بفيلمى (ليل وقضبان) ١٩٧٣ للسيناريست "مصطفى محرم" والمخرج "أشرف فهمى" و(البرئ) ١٩٨٦ للسيناريست "وحيد حامد" والمخرج "عاطف الطيب" ، ويجاورهما بنحو ست وعشرين دقيقة ، هى زمن عرض الفيلم ، مليئة بالشجن الذى تصنعه كاميرا ذكية ، أدارها المخرج مع مدير التصوير "عمر طه" ، وتغلفه موسيقى معبرة وأداء متميز لفائق عزب وهشام المليحى ، ولم يكن المخرج وكاتب السيناريو بحاجة لوضع لوحة فى بداية الفيلم تقول إن قصته مستوحاة من كتاب (الأذكياء) لابن القيم الجوزى ، ليس لأن "ابن القيم الجوزى" هذا (وصحته "ابن قيم الجوزية") ابن نهاية القرن السابع الهجرى ، ليس له كتاب بهذا الاسم ، بينما كتاب (الأذكياء) من إعداد "ابن الجوزى" والذى هو "الحافظ جمال الدين الجوزى" ، ابن القرن السادس الهجرى ، بل لأن الفيلم واقعى الأفكار والصياغة والتوجه ، ولا يعرض لحكاية قديمة فى بناء تاريخى ، ألا إذا كان الأمر مجرد المرور من أجهزة الرقابة المترصدة للإبداع ٠

فى أحدث معالجة لقصة "يوسف إدريس" الشيقة والمريرة معا فى ذات الوقت (بيت من لحم) ، يقتحم المخرج الشاب "أحمد الهوارى" مع السيناريست "تامر أنور" عالم الأجساد العطشى للارتواء دونما قدرة مادية وجمالية تساعدها على تحقيق ذلك ، ومقدما رؤيته الجديدة فى فيلم التخرج بالمعهد العالى للسينما ، والذى حصل به على الجائزة الفضية فى مهرجان القاهرة للإعلام الأخير ، وذلك عبر هذه القصة التى استهوت أكثر من طالب بهذا المعهد ، ربما لجريان حدثها الدرامى فى مكان محدود ، هو مجرد حجرة صغيرة فقيرة مغلقة على من فيها ، وقلة عدد شخصياتها ، أرملة وثلاث شابات فائرات دميمات ورجل ضرير ، وربما أكثر لجراءتها ، التى

أفلام قصيرة

تتناسب مع جيل متمرد ومعهد لا تعرف أفلامه عين الرقابة ، ويعيد بناء بيت من التواطؤ الذى يحطم الصمت الذى تركه غياب الأب موتا ببيته الفقير ، وعجزت دمامة الفتيات فى جلب الرجال إليهن ، ولم يعد لهن غير صوت الرجل الكفيف الذى يقرأ كل جمعة على روح الميت ، ألا أن يتفقن على أن تتزوج الأم من الرجل الضرير ، كى يبعث فى البيت وجودا ذكريا يستدعى الرجال ، ويسرى الضحك فى البيت بالزواج السعيد ، ويتحطم جدار الصمت ، غير أن حضور الرجل لا يقف عند حد الصوت المجلجل ، والنكتة الرائقة ، والزوج الذى يدفئ فراش الأم ، بل أنه يثير رغبات الفتيات للرجل الذى يغلق عليه وعليهن باب الحجرة اليتيمة التى يعشن فيها معه ، وهو لا يدرك زوجته النائمة فى أحضانه ، إلا عبر الخاتم الذى أهداه إليها ، وتحمله بإصبع يدها ، لذا تتناوب الفتيات الخاتم لتعش كل واحدة منهن لحظات بحضن الرجل ، وينتهى الفيلم عند هذه النقطة ، بينما تستمر قصة "يوسف إدريس" كاشفة عن التواطؤ بين الأم وبناتها على الارتواء من الرجل الوحيد الذى لا يرى وجوهن ، وعن معرفة الرجل لحقيقة ما يفعله ، متعللا بأنه ليس على الأعمى حرج ، ويبدو أن المخرج الشاب ، الذى أعاد صياغة هذه القصة القديمة (كتبت عام ١٩٧١) فى أرض الواقع الآن ، ومتعرضًا لموضوع الحياة فى المقابر والمناطق العشوائية الفقيرة ، والتى بدأت تطرح اليوم قضايا ساخنة عن الفساد الأحلاقى وزنا المحارم ، لم يشأ أن يكون جريئًا بمثل جراءة "إدريس" ، وأن يرفض التواطؤ والمعرفة بما تفعله الأجساد فى ظلمة الفقر والنظر ، مكتفيا بأن تقدم كل واحدة منهن على فعلها دون أن تخبر الأخريات بما تفعله ، وأن عرفت هى أنهن يفعلن فعلها .

كما أن المخرج ، ومعه مدير التصوير "كريم أشرف" ، أهتم بتصوير العالم الخارجى الذى تعيش فيه الأرملة (سوسن بدر) وبناتها "ريم حجاب" و"هنادى عبد الخالق" و"ريهام سعيد" والضرير "محمود حافظ" ، حيث المقابر وحركة الشارع وركوب عربة الكارو ذهابًا وإيابًا ، والتسلل لرؤية ما يحدث داخل البيت من فتحة خارجية ، وهو ما أثر على ذلك الشعور المتأجج الذى تخلقه القصة بالمكان المغلق على الأجساد ، والصمت المطبق عليه ، والرغبات السابحة فى أرجائه ، خاصة أن مدة الفيلم لا تزيد عن خمس وعشرين دقيقة ، ولكنها تجارب البداية .

سماح وسعادة والخل الوفى

تجذبنى دائما الأفلام الروائية القصيرة ، لقدرتها الفذة على التكثيف ، ولعدم اهتمام صناعها أساسًا بشباك التذاكر مما يجعلهم يصنعون أفلامًا من أجل عيون الفن السينمائى ذاته ، صحيح أنها قد تحسب فى عداد أفلام المهرجانات ، وقد تُعد لدى هؤلاء الصناع والمبدعين وسيلة للكشف عن الموهبة والدراسة الجيدة ، وخطوة للقفز إلى حقول الدراما التليفزيونية والسينمائية ذات الانتشار الجماهيرى ، إلا أنها فى النهاية تُعد أفلامًا متميزة ، أو هكذا يجب أن تكون ، ومجال تفوقها عادة ليس العرض التليفزيونى الذى لا يهتم بعرضها رغم أنه منتجها ، بل المهرجانات التى تحتفى بمثل هذه النوعية من الأفلام ، مثل مهرجان القاهرة للإعلام العربى .

وفى دورته الأخيرة لفت نظرى فيلم (سعادة) الذى فازت بطلته الشابة "سماح السعيد" بجائزة الإبداع الذهبية فى مجال الفيلم الروائى القصير ، وأكدت فيه ببساطة أدائها وعمق تمكنها من أدواتها كممثلة على أنها ممثلة موهوبة ذات حضور لافت وخصوصية فى التعبير عن خلجات النفس الداخلية دون معاناة ، مما يذكرنا بفاتن

أفلام قصيرة

حمامة فى بداياتها على الشاشة ٠

ينطلق الفيلم من الفنان التشكيلى "سعادة" (كمال أبو رية) ، الذى يقبع بحزن نبيل داخل شقته المتواضعة ببدروم العمارة التى كانت يومًا ملكًا لأسرته ، ومع تغير الزمن بيعت وتشتت أهلها ، ولم يبق منها وبها غيره ، يعيش وحيداً مع لوحاته وفرشاته ، لا علاقة له بعالمه الأسرى غير خطابات متكررة الكلمات من أخيه الوحيد الذى هاجر بعد موت الأب والأم ، وبالعالم الخارجى غير الشارع الذى يخرج إليه كى يرسم لوحات سريعة للمارة ، يشترونها منه بقليل النقود ، رافضًا أن يسخر فرشاته ليرسم بها لطلاب فاشلين من كلية الفنون الجميلة جاءوه لينفذ لهم مشاريع تخرجهم ، وذات مرة يرسم لوحة تجمعه ببائعة الحلوة الأرملة الشابة الطيبة "بطة" (سماح السعيد) ، التى لا تحلم بغير الستر والأمان وراحة البال بعد موت زوجها ، فيقع فى غرامها ، وتبدو له فى أحلامه أميرة رائعة الجمال ثرية المظهر ، ويسبح مع صورتها وصوت "محمد عبد الوهاب" القادم من فونغراف قديم فى عوالم خيالية وردية ، تنتهى باستحالة اللقاء بينهما ، وهو ما يؤكده الواقع ، فقلبها يهفو لشاب فقير مثلها يعيش بنفس سطح البيت الذى تعيش فيه ، وحينما تعلن للأستاذ "سعادة" عن رغبتها فى الحصول على فستان للقاء حبيبها بحديقة الأسماك ، يشتريه لها بما لديه من مال قليل ظنا أنها ستقابله هو ، ويضعه بالليل أمام حجرتها ، وعندما تعثر عليه تتصور أنه من حبيب القلب ، وعند اللقاء يكتشف "سعادة" أنها كانت تنتظر غيره ، هى لم تخدعه ، وأن ارتاحت فقط له كخل وفى ، فيتركها لسعادتها ، بعد أن يسقط بحجرتها مبلغا من المال جاءه مقابل بيع ساعته ، كى ترمم به الحجرة التى يتساقط الماء من سطحها ٠

فكرة قديمة ، غير أنها مصاغة كسيناريو بحساسية شديدة ، ونجحت المخرجة الشابة "وفاء عبد الله" فى نسج خيوطها فى صورة مرئية ناعمة ، مزجت فيها بين مشاعر الشخصيات وعالم نهر النيل الرائق ، لم يعيبها غير الرسم الرديء للوحات التى من المفروض أن راسمها هو "سعادة" ، مما لا يكشف عن أية موهبة لهذا الفنان الذى من المطلوب أن نتعاطف معه ، ومع ذلك نجح "كمال أبو رية" بخبرته فى تقديم الشخصية بتركيز على مشاعرها الداخلية ، فحقق مع "سماح السعيد" عملا يحسب لهما ٠

مأساة ليلى ورشيد

لم يأت فوز الفيلم الأسبانى (العودة إلى حنساله) فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى بجائزة (الهرم الذهبى) كأفضل فيلم فى هذه الدورة ، وجائزة لجنة الصحفيين السينمائيين الدولية (الفيبريسى)، لم يأت من فراغ ، بل لقدرة الفيلم على طرح رؤيته بصورة راقية للعلاقة الشائكة بين شمال العالم المتحضر وجنوبه الباحث عن الحياة الكريمة ، ورغم أن الفيلم يبدو قريبًا من نمط أفلام الطرق ، ، إلى أنه غير مهتم فى الأساس برحلة الطريق البادية على الشاشة ، بقدر اهتمامه بنقطتي البداية والنهاية فيها ، حيث يبدأ بنقطة النهاية المأسوية التى يصل إليها الشاب المغربى "رشيد" ليموت غرقا على شاطئ الجزيرة الخضراء (الخيثيراث) ، ليرتد بنا عودة بجسده الشاب فاقد الحياة إلى موطنه بقرية صغيرة بوسط المغرب ، تدعى (حانساله) ٠

وتبدو براعة الفيلم ، وهو السابع فى سلسلة أفلام المخرجة الغرناطية الشابة "تشوس جوتيريث" ، منذ تتراته الأولى التى تهبط على مشهد يعانى فيه إنسان ما لحالة غرق على شواطئ غريبة ، ممهداً بذلك المشاهد للدخول إلى مأساة الهجرة والموت على شواطئ الغرب ،

أفلام قصيرة

أملاً فى حياة أفضل لمن تركوا أوطانهم العربية والأفريقية الفقيرة ، بحثًا عن العيش فى دنيا أخرى ، ثم سرعان ما يدخلنا عقب التترات للشاطئ والشرطة تعثر على جثة الشاب الغريق ، ضمن جثث أخرى ، ومعها يظهر متعهد الجنازات "مارتين" (خوسيه جارثيا بيريث) ، الذى يعثر بملابس إحدى الجثث على رقم تليفون ، فى الوقت الذى تظهر فيه بالتوازى الفتاة المغربية "ليلى" (فرح حامد) تشترى بعض حاجياتها من متجر وتخرج متجهة لبيتها ، ووسط مجموعة من المغاربة المهاجرين ، تعيش بينهم منذ أن دخلت أسبانيا منذ خمس سنوات بطريقة غير شرعية أيضًا ، وتعرف من خلال التليفزيون خبر موت أخيها "رشيد" ، فتذهب لتسلم جثته ، وتتفق مع "مارتين" على نقل جثة أخيها إلى بلدتها مقابل ثلاثة آلاف يورو ، تعطيه نصفها .

تبدأ رحلة "ليلى" و"مارتين" وجثة الفتى "رشيد" بسيارة الموتى عبر طنجة إلى البلدة المغربية الفقيرة ، وفى الطريق يتعرضان لفخ من مجموعة من الشباب تسرق السيارة التى تقلهما ، سرعان ما يستردانها ليتحركا حتى يصلا إلى البلدة ، ويرى "مارتين" الطقوس الإسلامية للصلاة على الميت وتشييع جثته حتى القبر والدفن فى باطن الأرض ، يبقى "مارتين" بين هذه العائلة الكبيرة الفقيرة والمتحدثة بالبربرية والعربية ، حتى يتم جمع المال المتبقى له ، وينام ويأكل وسط الجميع على الأرض ، ويذهب معهم إلى البئر لحمل الماء النقى لموقع للقرية ، ويكتشف هناك أن الكل يريد أن يترك بلده ، بلد تعيش – كما تقول "ليلى" له – "بدون كهرباء ، وبدون ماء ، وبدون أحلام" ، حتى أن أخيها الأصغر "سعيد" لم يتعظ من عودة أخيهما ميتا ، فقرر أن يرحل هو الآخر إلى أسبانيا ، وهناك يلتقى الثلاثة : ليلى وسعيد و"مارتين" الذى ينفصل عن زوجته ، رغم وجود ابنة لهما هى "كلارا" .

لقد انشغل الفيلم الناطق بالأسبانية والعربية والبربرية بالكشف عن الأسباب التى تدعو الإنسان لهجرة وطنه ، والموت فى رحلة الوصول إلى المصير المجهول ، مقدما رحلة فكرية وروحية ، تغوص معها كاميرا متأملة فى عمق واقع مجتمع عربى ، غير قادر على منح أبنائه حق الحياة الكريمة ، فيجبره على الموت غرقًا على شواطئ الآخر ووسط شوارعه الرافضة له ، وناسه الذين يرون فى القادمين تسللا لأرضهم بشرا أقل، قد يسمحون لهم بالإقامة مقابل استغلالهم كخدم وبائعى أجساد وسجاجيد وأجهزة صغيرة .

إبداع فى الحضّانة وعائلة سلحفاة

قبل ثلاثة أسابيع فقط من انعقاد الدورة الثالثة والثلاثين لمهرجان القاهرة الدولى للسينما ، أقام معهد ثيربانتيس بالقاهرة دورته الثانية لمهرجانه المعنون ب (سينما تحت الإنشاء) ، والذى يقدم أبرز الأفلام التى قدمت تحت ذات المسمى بمهرجان سان سباستيان الدولى للسينما بأسبانيا ، وكان لهذا المهرجان بخصوصيته النوعية فضلاً عن دوليته سبق إنشاء هذا القسم داخل مايسمى بمسابقة الفضاء المفتوح(زابالتيجى) الموازية للمسابقة الرسمية ، وذلك منذ عام ٢٠٠٢ ، بالتعاون مع اللقاء السينمائى لسينما أمريكا اللاتينية بتولوز بفرنسا ، بهدف رعاية المحترفين الشبان فى كافة مجالات الإبداع السينمائى ودعم أفلامهم.

الفكرة التى قد تكون مناسبة لمهرجاننا القاهرى ، تكمن فى التشابه بين المهرجان الأسبانى والمصرى فى كون الأول دولى مثل كان، وفينيسيا ، وبرلين ، لكن له خصوصيته المرتبطة بالسينما الناطقة بالأسبانية ، سواء ببلده أسبانيا أو بمعظم قارة أمريكا اللاتينية ، مما يجعله يفسح لها أكثر من مكان خاص بمهرجانه .

أفلام قصيرة:

والأمر كذلك بمهرجاننا ، فهو مع دوليته يرتبط بصورة خاصة بالسينما الناطقة بالعربية فى وطنه الجغرافى الأكبر ، ويفسح لها فضاء خاصًا باسم (مسابقة الأفلام العربية) ، غير أن الأول أهتم بإنشاء قسم خاص للأفلام التى يقدمها المحترفين الشباب فى بداية حياتهم المهنية ، وليس للهواة الذين قد يكونوا محترفين يومًا ما أو لا يكونوا ، بل هو يركز دوره على احتضان المحترف الذى درس دراسة أكاديمية ، وبدأ يقدم أفلامه الأولى دون اسم له ودون خبرة كبيرة بالسوق وغالبًا بالأفكار وتقنيات مغايرة لما اعتاد عليه السوق التجارى ، والأمر لا يتوقف عند تعريف الجمهور والصحافة الدولية بصناع سينما المستقبل ، مع أهمية ذلك ، بل أيضا فى الدعم المادى لمشاريعهم الفنية حتى تخرج للنور .

هذا الاحتضان للمحترفين الشبان هو الذى دفع مهرجان سان سباستيان منح هذا القسم اسم (Cine en Construcción) وتمت ترجمته فى معهد ثيربانتيس إلى (سينما تحت الإنشاء) ، وهو معنى دال فى لغته الأصلية ، غير أننى أفضل عليه فى لغتنا اسم (سينما فى حالة تكوين) اقترابًا من الترجمة الإنجليزية له : أفلام فى حالة تطور أو ارتقاء (Films in Progress)، أو لنتفق على معناها العام بكونها (أفلام فى الحضّانة) ، هى أفلام كاملة النمو لم تخرج للحياة مبتسرة ، لكنها ظهرت فى أجواء قاسية أو غير مستقبلة لها بصورة طبيعية بسبب نظام السوق التجارى ومزاج الجمهور المشاهد ، وهى بالتالى فى حاجة من الجهات الواعية إلى احتضانها ورعايتها فى أجواء مناسبة تسمح لها بالخروج إلى النور بسلام .

وقد تم مساء الأحد الماضى افتتاح المهرجان بالقاهرة بفيلم (عائلة سلحفاة) بحضوره مخرجه المكسيكى "روبن إيماث كاسترو" (مواليد ١٩٧٩) ، وخريج مركز التأهيل السينمائى بالمكسيك ، وهو فيلمه الأول الذى قدم مشروعه للتخرج لمركزه التعليمى ، فقام بإنتاجه بدعم من معهد السينما المكسيكى ، بعد الموافقة عليه من مراكز الدعم بسان سباستيان وتولوز ، وهو ما يحول المهرجان الأسبانى من مجرد عارض للأفلام الدولية ، إلى حاضن ومدعم للأفلام الناطقة بالأسبانية ، ترقية لهذه الأفلام وكشفًا لوجوه احترافية جديدة يمكن لها فى يوم من الأيام أن تقدم سينما أسبانية راقية ، الأمر الذى يجعلنا نقدم هذه الفكرة لمهرجاننا القاهرى ، والذى يمكن له دعم المحترفين الشبان فى الدول العربية ، بالتنسيق مع المعاهد ومراكز التكوين السينمائية العربية ، وتنظيم قسم خاص لهم ، يخرجهم من دائرة مسابقتى القسم الدولى والقسم العربى المعتمدتين على معايير احترافية عالية ، بينما الشبان فى مرحلة التأهيل فى حاجة لحضانة تساعدهم على النمو وتقديم مشاريعهم بصورة جيدة ، فالفيلم المتميز ليس مجرد موضوع وكاميرا ، بل عملية إنتاجية شديدة التعقيد وعالية التكنولوجيا ومرتفعة التكلفة .

أما فيلم (عائلة سلحفاة) فهو يقدم لنا عالمًا أسريًا سابحًا فى أجواء كافكاوية على الشاشة ، مرتكزا على الحياة الاجتماعية المعاصرة فى المجتمع المكسيكى اليوم، مديرًا أحداثه فى يوم كامل وصباح اليوم التالى ، حيث تذهب فيه عائلة "خوسيه" (يقوم بدوره داجوبيرتو جاما) المكونة من الأب والابن "عمرو" (يجسده الفتى الصاعد "خوسيه أنخل بشير" ذو الأصول اللبنانية) والابنة "أنا" (لويسا باردو) والخال "مانويل" (مانويل بلاتا لوبيث) إلى مقبرة الأم فى ذكرى وفاتها الأولى ، بينما يقدم لنا الفيلم اليوم السابق على هذا الصباح ، متتبعا حياة هذه الأسرة الصغيرة ، التى غابت عنها الأم التى كانت حاضنة وجامعة

لخيوطها ، فانفرط عقدها بعد غيابها ، وتفتتت وأنعزل كل فرد فيها داخل عالمه الخاص ؛ الأب مع بحثه عن عمل جديد بإنشاء شركة خاصة به تستدعى بيعه للمنزل الذى يأويه وأسرته ، والابن مع طموحه المحدود بأن يكون شئيا ذا قيمة بين أقرانه ، والابنة الموهوبة فى الرسم والممزقة بين تعاطى المخدرات وعشقها لشاب غير مهتم إلا بجسدها ، والخال الذى يعيش على معاشه ، ويحل محل أخته المتوفاة فى بيتها ، يخدم ولديها وزوجها دون إحساس منهم به ، فيمنح نقوده لفتاة لا نعرف علاقته بها ، ويبحث طوال الفيلم عن سلحفاته الصغيرة المختفية والتى منحها اسم "روسيتا" دون العثور عليها ٠

دراما مأساوية ، ينقلها المخرج الشاب بعين كاميرا محمولة على الكتف ، فتبدو الشخصيات أمامنا وكأنها شخصيات حقيقية فى فيلم تسجيلى ، محاصرة داخل بيت محكمة أضوائه بصورة بليغة ، ويتسيد اللون الرمادى ألوانه فيزيده قتامه ، ويتقطع فيه الحوار وينعدم التحاور فى بعض الأحيان ، ويتمهل إيقاعه ليترك لمتلقيه فرصة التأمل والحزن على وضع هذه الأسرة ، ومع ذلك يبدو الأمل قائمًا فى نهاية الفيلم ، باجتماع الأسرة على مقبرة الأم ، وتحركها فى خط واحد فى عكس اتجاه الكاميرا ، فلربما يمكن لها أن تتخلص من تفككها ومن عزلة أفرادها وضياعهم ، وهو الأمل الذى يتشبث به جيل رافض لما آل إليه الواقع ، غير أنه يرى أن ثمة بصيص ضوء كامن هناك فى نهاية النفق ٠

إنه فيلم يستحق الجوائز التى حصل عليها ، وتجربة فى الدعم المادى والمعنوى من مهرجان سان سباستيان الدولى ، يمكننا الاستفادة منها فى مهرجاننا القاهرى الدولى ، على أن نفرق بين احتضان المحترف الراغب فى إبداع سينما ذات إطار مهنى ، والهاوى عاشق السينما الذى يكتفى بأن يعبر بها عن نفسه ٠

صلاح جاهين

ضمن الأفلام التسجيلية التى شرفت بالمشاركة فى لجنة تحكيمها ، مع أفلام التحريك والأفلام الرواية القصيرة ، فى الدورة الخامسة عشر للمهرجان القومى للسينما المصرية (٢٢ - ٣٠ أبريل ٢٠٠٩) ، شاهدت عرضا للفيلم التسجيلى (أصوات) للمخرجة "دينا حمزة" عن متعدد المواهب الكبير "صلاح جاهين" ، اهتمت فيه المخرجة برصد جلسة حميمية تجمع اثنين من أبناء الشاعر الكبير : الصحفى الشاعر"بهاء جاهين" وأخته "سامية" مع "أمين" ابن الشاعر "فؤاد حداد" ، والمتزوج من ابنة أخرى لصلاح جاهين هى "أمينة" ، فضلاً عن وجود الممثلة الشابة "آية محمود حميدة" والملحن "حازم شاهين" مؤسس فرقة (إسكندريللا) ، التى تتعاون مع فرقة (الشارع) التى أسسها الشاعر (أمين حداد) لتقديم أشعار النضال والمقاومة والأمل فى غد أفضل ، وبخاصة أشعر "جاهين" و"حداد" ٠

غير أن الغريب أن المخرجة أصرت على عدم تعريف مشاهد فيلمها بالشخصيات التى تجلس أمامه داخل غرفة واحدة ، فيظل طوال الوقت يخمن ما علاقة الممثلة "آية حميدة" والملحن "حازم شاهين" بهذه الجلسة الحميمية لأبناء "جاهين" و"حداد" ، وما حقيقة كلا من فرقتى (إسكندريللا) و(الشارع) اللذين جاء ذكرهما على لسان الشخصيات بصورة مقتضبة ، وجاءت الفرصة مساء ذات اليوم وأنا أشاهد على قناة النيل الثقافية برنامجًا عن "صلاح جاهين" قدمته "ريهام منيب" ، وأعدته "دعاء حمزة" شقيقة المخرجة "دينا" التوءم ، مع "دينا حاتم" و"ريهام رجب" و"سامح حسين" وأخرجه "علاء منصور" ، واستضاف أبرز وجوه الفيلم التسجيلى وهو "أمين

حداد" ، ومعه أيضا الموسيقى "حازم شاهين" والممثلة "آية حميدة" وابنتي "أمين" : "سلمى" وأمينة" ، ودار الحوار حول نفس موضوعات الفيلم تقريبا ، ولكن بمراعاة دقيقة لحساسية التليفزيون السياسية ، غير أن الغريب أيضًا هو غياب التعريف الكامل للشخصيات المتحدثة فى الحلقة ، مما أضطرنى لمحادثة "دعاء حمزة" تليفونيًا فى كنترول البرنامج طالبًا منها ، كمشاهد عادى ، أن تعرفنا مذيعة الحلقة بشخصيتي "حازم" و"آية" ، وهو ما تم بصورة سريعة عن "حازم" ، فعرفنا أنه صديق للعائلة ، بينما لم يعرف المشاهد شيئا عن "آية حميدة" وعلاقتها بالجلسة العائلية ، خاصة وأن البرنامج التليفزيونى ليس شرطًا أن يبدأ المشاهد بمتابعته منذ بدايته ، بل يمكن أن يدخله أو ينتقل إليه فى أى وقت ، وهو ما يتطلب إعلاميًا ضرورة التعريف المستمر للمتحدث ، خاصة إن لم يكن معروفًا ، وذلك بكتابة أسمه ومهنته أسفل الشاشة ، أو بتذكير مقدم البرنامج باسمه ومهنته وعلاقته بالبرنامج كلما بدأ الحديث معه ·

ورغم أن قناة النيل للسينما قدمت قبيل تقديم النيل الثقافية لبرنامجها الحوارى برنامجًا أيضًا عن "صلاح جاهين" ، كان أقرب للفيلم التسجيلى ، وأهتم بكتابة أسماء الشخصيات أسفل الشاشة ، غير أنه انتهى فجأة بفاصل إعلانى ، دون أن أعرف من الذى أعده وأخرجه ، حيث إننى انتقلت إليه أثناء بثه ، وإن كان قد شدنى إلى حديث السيدة "بهيجة جاهين" ابنة ثالثة لشاعرنا الكبير ، والتى أوضحت أن أبيها لم يكن شاعر النظام ، بل كان شاعر الشعب ، عبر عن أحلامه وأفعاله على أرض الواقع ، وأنه لم يكتئب ويهجر الإبداع بعد هزيمة ٦٧ ، بل أبدع أعمالاً وطنية عظيمة فيما بعد ذلك ، وهو نفس ما أشار إليه بسرعة نجم حلقة قناة النيل الثقافية "أمين حداد" ، مذكرا إيانا أن حزن "جاهين" كان مصاحبًا لبهجته قبل وبعد الهزيمة ، وحبه للوطن وإيمانه بقدرته على الصمود ظل بعد الهزيمة ، وتجلى فى الكثير من أعماله ، ومنها ملحمته (على اسم مصر) ، وهو ما كنت أتصور أنه لابد وأن يتوقف اليوم فيلما تسجيليا أو برنامجًا تليفزيونيًا عنده ، وذلك من أجل تصحيح ما تم ترويجه ومازال عن أن "جاهين" كان شاعرًا للنظام ، وهو ما ينتقص من قدره ، ويجعله تابعا وناظما لأفكار الحكام وليس ثوريًا متفردًا يقود معهم مجتمعه فكريًا ووجدانيًا ·

لقد ظلمت الكتابات المتعجلة والمتكررة "صلاح جاهين" ، ولم تر إبداعه إلا فى السنوات العشر السابقة على هزيمة ٦٧ ، بينما ظل هذا الإبداع لعشرين سنة أخرى ، وظل ابتهاجه بالحياة يقوى ويضعف وفق متغيرات المجتمع فى سبعينيات وثمانينيات القرن الماضى ·

حوارات



حوارات

مصطفى يحيى الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

مصر
إيناس حسنى

عمل مصطفى يحيى بالإخرج السينمائى والنقد ، حصل على الدكتوراة والماجستير من أكاديمية الفنون ، وشغل فيها منصب عميد المعهد العالى للنقد الفنى السابق .

تحتوى أعماله على الكثير من الرموز، والعلامات المشهور بها كالمكواة الحديدية التقليدية، السحلية الشعبية، الموبايل، الدش، الكمبيوتر، المفتاح، .. وغيرها، ولكنها تستخدم كإسقاطات نفسية وسياسية داخل بناء العمل الفنى، وظهرت كأبجدية تشكيلية تتكون منها لغته التشكيلية ذات شخصية محددة.

واستطاع بهذا الأسلوب تكوين عدة جمل تشكيلية داخل تكوين العمل الفنى عن طريق اصطفاف العلامات تارة ونفيها الجزئى تارة أخرى أو النفى الكلى أحياناً أو إعادة اصطفافها برؤية احتجاجية أو بفعل احتجاجى أو كما تسمى فى المسرح بفعل السمطقة،

وتلك المفردات العالمية يتداخل فيها الفرعونى، الإسلامى، الآشورى، السومرى، الشعبى، وأيضاً الحديث.. فهذا التناقض يوجد نوعاً من المفارقة الصادمة والمستثيرة للمتلقى ليعيد "لإعادة" حساباته للعالم من حوله.

يتوارى أسلوبه الكاريكاتيرى الساخر أحياناً ويظهر بقوة أحياناً أخرى كنوع من التنفيس والاستهزاء داخل العمل الفنى تجاه بعض القيم السائدة وأحياناً يتم استدعاء الخيال من الماضى البعيد والقريب والحاضر والمستقبل فى توليفة واحدة وذلك من أبعاد فنون ما بعد الحداثة حتى يحيا العمل الفنى حياة أطول.

والمرأة فى أعماله الفنية ليست لها دور محدد، أحياناً تكون علامة إسقاطية تشير إلى غزو ثقافى عربى جنسى، وأحياناً تكون هى التمثال الحاصل والحاوى للقيم التاريخية كإيزيس الفرعونية، وأحياناً يكون لها البعد القومى والشعبى كحاوية لتراث قومى وحضارى ومنظوره الشعبى والفرعونى والحديث، وأحياناً تتوارى داخل إحدى المفردات أو خلف ستار أو نافذة لتكون شاهد عيان وراصد لأحداث الوطن.

يتناول في أعماله فترات زمنية مكثفة ناتجة عن تجربة ذاتية ذات طابع خاص لدى الفنان، وهى مرحلة الإفاقة من اللاوعى إلى الوعى أو انبثاق الرؤية وإدراك الأشياء والمحيط في حالة من التداخل بين البعيد والقريب والبعيد جداً فى حالة من التداخل السيكولوجى المصاحب لمرحلة اضطراب العودة المستقرة.

فمفرداته مكثفة تأتى بلغة تشكيلية من خلال أبجدية تراثية أسطورية شعبية إسلامية فى سياق من الوعى الفرعونى والوعى الشعبى فى تنامى مع مفردات معاصرة تقذف بها تكنولوجيا العصر داخل هذا السياق التراثى والحضارى. ونرى اللغة التشكيلية الفرعونية متجاورة مع الشعبية والإسلامية فى حوار مستمر..

ودائمًا هناك الحضور الإنسانى بقوة داخل أعماله فى حالة عرض تصل إلى حد الاستعراض البشرى تجاه الآخر .. تلك كانت المرئيات التى

تداخلت، وتراقصت أمام مخيلة الفنان كتجربة ذاتية للفنان يعبر بها ومن خلالها من عالم إلى عالم آخر أكثر رحابة وأكثر اتساعاً معطياً له اللازمان واللامكان محولاً المرئى إلى لا مرئى بلغة تشكيلية.

تتمحور أعمال معرضه بين رؤية الداخل الاجتماعى والخارج وما بينها من خلال موتيفة أو رمز النافذة أو الشباك، وأحياناً الباب ذو الشبابيك الصغيرة (الشراعات)، فيطل من فى الداخل على الخارج والعكس، والمرحلة الوسطى هى الحافة أو سمك الجدار ولا سيما فى المبانى العتيقة أو القديمة ذات الأحجار السميكة حيث يجلس البشر ويمارس حياته ويضع أشياءه .. حياة الحافة لا هى فى الداخل ولا هى فى الخارج.

أيضاً رصد الفنان تلك النوافذ على السلالم لتلك المبانى، وخاصة فى مسقط رأسه وهى منطقة الظاهر بيبرس، والفجالة، والسكاكينى حيث كانت تتجاور بيوت الطبقة المتوسطة وما فوقها فى تلك الأحياء ذات الأشجار والتداخل البشرى بين المصريين والأجانب من الأرمن، والأقباط، واليهود المصريين وجنسيات أخرى. فى فترة الخمسينيات من القرن الماضى كتجانس بشرى، واجتماعى، ووطنى ماجت به هذه الأماكن فيرصد الفنان من خلال نوافذ هذا الزمان المنسى التحولات البشرية والاجتماعية وأيضاً السياسية ..

من خلال التعامل مع الرمز أو العلامة التى كان فى مراحله السابقة هى المكواة الحديدية الضاغطة المعبرة عن القوة الغاشمة الأمريكية تجاه الشرق الأوسط وأفغانستان لتظهر السحلية التى تحتل الشوارع والميادين وتدلف (تلج) إلى سلالم وحجرات وأسرة البشر فى تلك البيوت العتيقة كرمز للتدخل الأجنبى واغتصاب الخصوصية الاجتماعية والثقافية فى مرحلة ما بعد سقوط تمثال صدام حسين فى بغداد. فالفنان يرى ويستشرف التداخل وفرض النموذج الغربى واقتحامه للمكان والزمان من خلال لوحاته ..

التصقت بجدران تلك البيوت العتيقة تتنامى مع شبح المكواة الحديدية الحضور السياسى يطل برأسه من خلال تحريك العلامات داخل جدران، ونوافذ، وسلالم ..

اللغة التشكيلية فى هذا المعرض تحتفل بالإنسان وتحولاته فى عصر الاستنساخ وسطوة الصورة الفضائية متناولاً كعادته بلغته التشكيلية الفرعونية الشعبية الإسلامية إفرازات العصر العولمى ليرسل الرسالة التشكيلية صادقة إلى المتلقى عبر نوافذه وعالمه المنسى الذى يريد ألا يكون منسياً .

استخدم الفنان مصطفى يحيى اللونين الأبيض والأسود فى لوحات هذا المعرض بما فيها من تفاصيل ودلالات ورموز وعلامات تخدم التكوين، وتحديد الخطوط لتلك العلامات. وهو يكشف من خلال معارضه أن هناك هماً ثقافياً تجاه تأكيد الهوية القومية المصرية والعربية تجاه محاولة تهميش الثقافات الأخرى التى تنتمى للشرق الأوسط وأحياناً إلى العالم الثالث من جانب العالم الأول. فهذا المأزق استثاره كفنان يؤطر بإطار ثقافى قومى يقبل التحدى من منطلق تثاقف الحضارات وليس صراع الحضارات أو بمعنى أبسط حوار الحضارات واحترام الخصوصية الثقافية والاجتماعية لكل التجمعات والجماعات البشرية.

فمن هذا المنطلق هو مسكون دائماً بهذا الهم حيث لا يمكن انفصال الفنان عن واقعه المعيشى، فهناك أحداث الانتفاضة الفلسطينية .. وغزو أفغانستان، وأحداث 11سبتمبر بالولايات

المتحدة .. وغزو واحتلال العراق .. وغيرها .. الذى برع وأجاد من خلال العلامات تجسيد واقع حياتنا ومشاكلنا السياسية ضمن صراع الحضارات والثقافات.

حقق مصطفى يحيى أسلوبه الفني من خلال رؤية واضحة للموضوع وتعبيرية في أداء الأسلوب. وهذا ما أتاحه له اتصاله بالحضارات،والثقافات الأخرى. فتجربته الجمالية، تدور أبعادها الفكرية والفنية حول العديد من المفاهيم التي تتعانق،وتتشابك،وتتفاعل خلال رحلة تواصل بين أعماق الذات وبين معطيات البيئة بكل جوانبها الاجتماعية، والإنسانية، والتراثية، والجمالية.

وبين ولوحاته كان لنا معه هذا الحوار.

قمت بالتركيز في كل معارضك حتى الآن على الهوية الثقافية، هل ياتي هذا نتيجة تأثير ما يحدث عالمياً من صراعات؟

هذا المعرض يتسم بإضافة جديدة على النهج السابق نفسه فهناك هم ثقافي وإصرار على تأكيد الهوية القومية المصرية والعربية تجاه محاولة تهميش الثقافات الأخرى التي تنتمي للشرق الأوسط. هذا المأزق استثارني كفنان يؤطر بإطار ثقافي قومي ويقبل التحدي من منطلق حوار الحضارات واحترام الخصوصية الثقافية والاجتماعية لكل الجماعات البشرية. من هنا أصبحت مسكوناً بهذا الهم، حيث لا يمكن أن ينفصل الفنان عن واقعه، فهناك أحداث الانتفاضة الفلسطينية وغزو أفغانستان، وأحداث ١١ سبتمبر في أمريكا، غزو واحتلال العراق .. سوريا .. لبنان .. إيران ..

والأعمال الفنية التي ترصد ذلك الهم الوطني في عصر العولمة التي تروج لنهاية المسافات والأماكن وسهولة المعرفة، وكل هذا وهم من أوهام العولمة؛ فحرية انتقال الأفراد،وحرية تدفق الأموال تحولت إلى شعارات غير قابلة للتنفيذ بعد أحداث ١١ سبتمبر في واشنطن ونيويورك، بل أكثر من ذلك، تم سجن الأفراد والجماعات داخل أوطانهم بقرارات من الإدارة العسكرية العالمية. في هذا المناخ السريالي الذي تحول إلى واقع حيث تُدار الأوطان ويحكم الأفراد ببيانات في مؤتمرات صحيفة فأصبحت حياة الشعوب وما ينعكس عليها من تلك القرارات، حياة افتراضية موازية لواقع تأمل فيه ولكنه لا يتحقق فهناك قوى مهيمنة تفرض عليها نهج الحياة، فأصبحت حياة الأفراد في ظل هيمنة القطب الواحد، حياة افتراضية مثل المعارك الافتراضية التي تمت في زمن ما بعد الحداثة وسُميت حروب ما بعد الحداثة.

ماذا تعني حروب ما بعد الحداثة.

أفضل نموذج لها حروب كوسوفو، حيث استخدمت التكنولوجيا في إنهاء الحرب لمصلحة الأقوى في التقنية ولم ير المهاجم عدوه بل كانت الحروب عن طريق شاشات ومفاتيح إلكترونية بل وصل الأمر إلى ظهور القنابل الناعمة التي تعطل وتربك أنظمة الكمبيوتر في المؤسسات الحيوية للعدو ويُعاد تشغيلها كوسيلة ضغط اقتصادية عليه دون خسائر في الأفراد.

وظهرت أيضاً في حرب أفغانستان الألغام الشراكية الصفراء والأطعمة الصفراء ترميها الطائرات على البسطاء في تلك الحرب، وظهرت قنابل تفريغ الأكسجين من الجو، بهذا التطور ظهرت الحرب الافتراضية التي كانت تُقام في الماضي بهدف التدريب بالمحاكاة، فأصبحت المحاكاة هي الحقيقة والحقيقة ضرب من الخيال، وأصبحت الصورة هي الواقع والواقع يمكن تأويله وتحريفه، مثال ذلك، صورة الشهيد محمد الدرة.

أغلب لوحاتك بالأبيض والأسود لماذا؟

لأن هذه المرحلة بما فيها من

تفاصيل،ودلالات،ورموز،وعلامات تخدم التكوين باستخدام الأبيض والأسود، وتحديد الخطوط لتلك العلامات، وعندما تظهر الألوان يكون هناك ضرورة لتأكيد هذا المفهوم وتظهر باستحياء وتكون خطوطاً ملونة وليست مساحات.

لماذا امتزجت معظم لوحاتك بالسخرية الشديدة عن طريق الكاريكاتير مع الخيال أو الرموز، والدلالات، الإيحاءات، والإشارات؟

الكاريكاتير هو الابن الشرعي للتعبيرية، وأنا أنتمي للتعبيرية ببعد سريالي وبصلة قريبة أو ربما بعيدة من مدرسة عبد الهادي الجزار، ولكن مع فارق في الأسلوب والزمان. فالبعد الكاريكاتيري يتوارى أحياناً، ويظهر بقوة أحياناً أخرى كنوع من التنفيس والاستهزاء داخل العمل الفني تجاه بعض القيم السائدة، وأحياناً بدلاً من التوقيع على أعمالي، أرسم نفسي بخط كاريكاتيري.

"السحلية، الكف، الكمبيوتر، الدش، الموبايل، الصاروخ، المكواة، المفتاح .." وغيرها .. لماذا اختيار مثل هذه العناصر في أعمالك؟

أرفض تعبير الرموز، لأن عمل العلامات السيميوطيقا، جزء من العلامة الرمز، المؤشر، الأيقونة، ففي أعمالي الفنية عدة مستويات للعلامات تظهر وتختفي لتؤدي دوراً محدداً أو تبعث برسالة للمتلقي، فالسحلية ليس لها دور ثابت في العمل الفني، بل لها أدوار تختلف من لوحة لأخرى وكذلك المكواة الحديدية التقليدية تارة تكون طائرة أو بارجة حربية أو حاملة لأطباق الرادار أو دبابة، وتارة تكون رأس جندي وأحياناً تكون مرآة عملاقة أو ممشى للكباش في معبد الكرنك، أو رأس امرأة أو قاعدة عسكرية تنطلق منها كائنات غريبة أو هي بذاتها تتوارى وتختفي داخل النقوش الفرعونية أو الآشورية على جدار التاريخ، فنراها تظهر في زمن معاصر وربما في زمن بائد.

وهذا ما أسميه مرونة العلامة، وما يُقال عن المكواة وأدواتها المتعددة يُقال عن الموبايل وبرميل النفط الذي يتحول إلى أيقونة وأحياناً إلى إشارة وينطبق هذا التأويل على جميع العناصر الأخرى.

الانفتاح، ثورة الاتصالات، المعلومات، العولمة. هل تؤثر مباشرة في الفن؟

طبعاً، لأن الفنان ليس بمعزل عن الأحداث ولا هو منغلق داخل صندوق بل يتكئ عليها ليستشرف المستقبل، تلك حساسية الفنان ليرصد الواقع وينقده بلغة تشكيلية.

كيف تتعامل مع المرأة كموضوع في أعمالك؟

المرأة في الأعمال الفنية ليس لها دور محدد، أحياناً تكون علامة إسقاطية تشير إلى غزو ثقافي وأحياناً تكون هي التمثال الحامل للقيم التاريخية كإيزيس الفرعونية، وأحياناً تمثل المشاعر الجميلة والرومانسية كجوليت، وأحياناً أخرى يكون لها البعد القومي والشعبي كحاوية للتراث القومي والحضاري ومنظوره الشعبي والفرعوني والحديث، وأحياناً تتوارى داخل المكواة أو خلف ستارة أو نافذة لتكون شاهدة عيان وراصداً لأحداث الوطن.

شاركت في حرب ١٩٧٣ بسلاح المهندسين العسكريين .. هل أثَّر ذلك في شخصيتك الفنية؟

أثَّر بشكل واضح ومباشر في أعمالي الفنية من حيث العلامات والرموز العسكرية، فدائماً هناك الخوذة، والجنود خلف المناضد الخشبية، والأقدام العسكرية الغليظة.

الأبعاد التشكيلية في أدب يوسف القعيد دراسة عن رواية "شهادة الفلاح الفصيح في زمن الحرب"، ما الذي جعلك تكتب الدراسات النقدية؟

تيار ما بعد الحداثة لا توجد فيه فواصل واضحة بين النص المكتوب والمرئي والمسموع. فالأدب لديه كل المدارس الفنية التي ندركها في الفن التشكيلي من كلاسيكية رومانسية، تعبيرية،

رمزية، سريالية، إلخ .. فهناك قرابة روحية بين المقروء، والمرئي، والمسموع. ورواية يوسف القعيد، تتناول الأحداث داخل القرية وخارجها بأسلوب القطع السينمائي مع تحويل هذه الأحداث إلى مشاهد تشبه اللوحات الفنية وكل لوحة لها أسلوبها الذي يصنفها إلى مدرسة تشكيلية مثل الواقعية، والرومانسية، والتعبيرية، وفي أحيان كثيرة إلى السريالية، وأيضاً إلى فنون ما بعد الحداثة باللغة الأدبية ولكنها تقرأ من خلال الدلالات التي تحيل النص الأدبي المقروء إلى قيم تشكيلية فنية متخيلة في عمليةُ تُعرف بإعادة إنتاج الصور في علاقة بين النص المرئي والنص المتخيل، ومن هذا المنطلق تم تناول الأبعاد التشكيلية في أدب يوسف القعيد.

في أحد أبحاثك رصدت "الإطار الثقافي للفنان التشكيلي المعاصر" هل للمتغيرات الثقافية تأثير في الفنان التشكيلي؟

طبعاً لأن المتغير دائماً يستثير الفنان ويحفزه منشئاً علاقة بينه وبين هذا الواقع الجديد، والأحداث العالمية تؤكد ذلك، فأبحاث الضوء أو الاكتشافات العلمية أفرزت المدرسة التأثيرية المهتمة بالضوء وأبحاث علم النفس في ألمانيا ومدرسة التحليل النفسي وأحداث الحرب العالمية الأولى، تلك الأحداث الواقعية وظهور المجتمع الصناعي أفرزت التعبيرية وما لديها من أبعاد احتجاجية واغترابية تجاه هذا الواقع الجديد.

"أساطير بابلية" مسرحية من ثلاثة فصول كتبتها منذ أكثر من عشر سنوات .. ما الذي دفعك لكتابة هذه المسرحية؟

هذه المسرحية كتبت في مرحلة غزو العراق للكويت، وكان هناك نوع من الصدمة أن تهاجم دولة عربية دولة عربية أخرى، بغض النظر عن الدوافع السياسية أو الاقتصادية. فكانت بمثابة شرخ في الخطاب القومي العربي الذي عاش عليه جيل كامل من العرب والمسلمين في حلم الوحدة العربية.

فالمسرحية تناقش الادعاءات الخاصة بالمهاجم وتخيلاته بالاتكاء على الموروث الحضاري البعيد منذ زمن سومر وآشور وبابل وعلاقته بالحضارة المصرية القديمة.

"تجليات الخامة في الفنون التشكيلية" أحد أبحاثك المنشورة. هل "الخامة" هي التي تفرض الفكرة أو الموضوع؟

الناقد جورج جوستاف ذكر مقولة عن مراحل إبداع العمل الفني وهي : فكرة، خامة، فعل. الفكرة تأتي للفنان التي يجسدها داخل هذه الخامة ويقوم فعل الإبداع بتشكيل العمل الفني.

فالخامة لها تجليات خاصة، بما لها من إيجابيات وأيضاً سلبيات وبما يتمتع به الفنان من المرونة ،والأصالة ،والطلاقة، والمرونة تعني في كثير من الأحيان التغلب على صعوبات الخامة وتطويعها لمصلحة الموضوع الفني من خلال تقنيات يتمتع بها الفنان.

وقد نجحت فنون ما بعد الحداثة في التعامل مع الخامات الجديدة؛ فأصبح لها تجليات غير تقليدية ندركها في عروض المسرح التجريبي، وعروض الفنون التشكيلية.

ما تقييمك للحركة التشكيلية والنقدية في مصر؟

هناك ازدهار خاص، يتمثل في وجود القاعات الخاصة بعد غياب طويل هيمنت فيه الوصاية الحكومية على النشاط الفني من خلال معارض الدولة، حيث تمنع وتمنح حسب رؤيتها الخاصة، وهناك اتجاه إيجابي من خلال التزام الدولة بإقامة البينالي وصالون الشباب والترينالي والأعمال الصغيرة، وسمبوزيوم النحت بأسوان، وإن كان هناك مآخذ على لجان التحكيم واختيار الأعمال الفنية، حيث تمنح الجوائز في أغلبها لمن لا يستحقها إبداعياً، مما يصيب عدداً من

الفنانين بالإحباط والاغتراب تجاه الحركة التشكيلية. أما الحركة النقدية فهي في وضع غير مستقر فالمتخصصون أكاديمياً، لا يمنحون فرصاً للكتابة إلا على استحياء، لأن قدامى النقاد الصحفيين متشبثون بالأعمدة، والأبواب الفنية لعقود عدة .. وقد تجاوزتهم الأساليب، والاتجاهات الفنية إلى ما بعد الحداثة.

حوارات

أسامة أنور عكاشة

حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصر
أحمد هاشم

ثلاثون عاماً من كتابة الدراما التلفزيونية .. حقق خلالها نقلة نوعية ، أصبح الجمهور بعدها يردد أسماء المؤلفين ، بعد أن كان المسلسل يعرف بممثليه فقط ، حتى اسم العمل نفسه كان يغيب أحياناً .. وقد قالها أحد المؤلفين يوماً :" هو أللي خليّ للمؤلفين سعر !!" كان يقصد السعر المعنوي، والأدبي قبل المادي فقد حقق نجاحات أسطورية، وأسس لمجموعة من القواعد فى كتابة الدراما التليفزيونية.

حصل على العديد من الجوائز آخرها جائزة الدولة التقديرية .. فى الوقت ذاته صدرت روايته الأولى " سوناتا لتشرين" .

استقبلنا بأدبه الجم ، وتواضع الكبار فى منزله على شاطىء " سيدى بشر" بمعشوقته الأسكندرية التى خلق لها مساحات كبيرة فى أعماله.

وكان هذا الحوار

ثلاثون عاماً من الكتابة للنص التليفزيونى .. كيف كانت البداية ؟

بدأت الكتابة بشكل عام مع منتصف الستينيات من القرن الماضى ، وصدرت مجموعتى القصصية الأولى " خارج الدنيا" عام ١٩٧٦.. وعادةً القراءة فى العالم العربى ليست منتشرة لأسباب كثيرة .. أهمها انتشار الأمية ، والمثقفون هم الذين يقرءون لبعضهم البعض ماحدث أن الصديق " سليمان فياض" حدثنى عن رغبته فى تحويل إحدى قصص هذه المجموعة إلى سهرة تليفزيونية فرحبت بذلك، وقامت بإخراجها " علوية زكى" عام ١٩٦٨ ثم حدثنى " كرم النجار" عن قصه أخرى من نفس المجموعة وكانت من إخراج الراحل " فخر الدين صلاح " عام ١٩٦٩. وقد لاقت السهرتان نجاحاً ملحوظاً، سافرت بعدها إلى الكويت من أجل لقمة العيش وقد فشلت فى ذلك وعدت خالى الوفاض من الناحية المادية .. فوجدت " فخر الدين صلاح " يبحث عنى، ويخبرنى أنهم فى التليفزيون يريدون أن أكتب لهم أعمالاً تليفزيونية، والحقيقة لم أكن أدرى شيئاً عن كتابه السيناريو ، ولم أقرأ سيناريو من قبل وأخبرته بذلك ، وكان الحل أن أمدنى الرجل بالعديد من السيناريوهات المكتوبة لقرائتها، وهنا يجب أن أسجل فضل هذا الرجل ومساعدته لى فى هذه الناحية وكتبت سباعية " الإنسان والحقيقة" عام ١٩٧٦حيث كانت السباعية والسهرة هما الرائجتان فى ذلك الحين، وكان الإخراج " لفخر الدين صلاح" ثم كان مسلسل " الحصار" من إخراجه أيضاً ، وتوالت المسلسلات بعد ذلك حتى كان مسلسل " المصراوية" آخر أعمالى حتى الآن.

مع كتابة العمل الأول أو مابعده.. أتصور أنه كانت هناك رؤية راصدة للكتابة التليفزيونية السابقة والمتزامنة .. فما هو الطموح أو المشروع الذى آليت على نفسك تحقيقه لإحداث تجاوز مغاير لما هو سائد ؟؟؟

هذا سؤال جيد جداً ..لأننى بالفعل مع بداية الكتابة حدثت نفسى عما أريد تحقيقه من هذه الكتابة .. وقبل المضى فى الإجابة دعنى أقول إنه مع صدور المجموعة القصصية الأولى، والثانية لم

يُكتب عنها سوى كلمات قليلة متناثرة هنا وهناك، ولاحظت أنه بعد وأثناء عرض العمل الأول فى التليفزيون تناولته أقلام كثيرة، وقد كُتبت فيه أعمدة لبعض كبار الكتّاب مشيرة إلى نجاحه، وجودته.. هناك فقط أدركت مدى خطورة، وتأثير العمل التليفزيونى .. ومن هنا تولدت فكرة مشروعى .. كان المشروع هو تأسيس ما يمكن تسميته بأدب الدراما التليفزيونية .. ومع الوعى بمدى انتشار الأمية لدينا إذن فَلِّمَ لايشارك من لايقرأ، ولا يكتب فى الاطلاع على الأعمال الأدبية من خلال المشاهدة " .

ومن هنا كان الحرص الشديد على اختيار الجملة التليفزيونية .. بحيث تكون جملة راقية دون تعقيد تصل فى رقيها، أو تقترب من اللغة الشعرية ، وهذا ما حرصت عليه طوال رحلتى مع الكتابة التليفزيونية، ولهذا حرصت على نشر بضع حلقات من الجزء الأول من ليالى الحلمية .

هل تتصور أن من يشاهد عملاً جيداً يمكن أن يعود لقراءته؟

لا نستبعد ذلك لاسيما وأن من يكتب يضع نصب عينيه دائماً أنه يؤسس –كما قلت لأدب الدراما التليفزيونية .. ودعنى أذكرك إننا جميعاً استمتعنا بقراءة مسرح شكسبير وغيره قبل أن نشاهده.. استمتعنا بقراءته رغم أنه كُتب خصيصاً للمسرح .. دعنى أضيف إننى أطمع أيضاً فى أن يقرأه من لم تتح له فرصة مشاهدته وبالنسبة للقارئ المتخصص أيضاً يمكن له أيضاً مقارنة العمل المكتوب بما عُرض على الشاشة ، ولاتهمل أيضاً فى حساباتك الراغبين فى تعلم كتابة السيناريو من الشباب يمكنهم التدرب والاستفادة أيضاً.

مادام الأمر كذلك وبتلك الأهمية .. فلماذا لم يكتمل مشروع النشر؟؟

الأمر يحتاج إلى ناشر متحمس وجرئ ، وهذا مالا يتوافر دائماً .. ودعنى أفصح لك عن هذا الخبر .. فالدكتور " ناصر الأنصارى" رئيس الهيئة العامة للكتاب متحمس للغاية لنشر حلقات أحد المسلسلات كاملة... وأقوم الآن بتجهيزها لإمداده بها.

الشخصية المصرية .. هويتها وتكوينها .. كانت دائماً نصب أعين المبدع " أسامة أنور عكاشة" ولكن يمكننا أن نلاحظ الاختلاف فى التكوين لتلك الشخصية من عمل لآخر ..فكان هناك حسن أرابيسك وحرص على تأصيل هويته العربية، ثم " بشر عامر" فى زيزنيا مصرى الأب إيطالى الأم والثقافة حتى نصل إلى " نوراى" فى المصراوية مصرية الأب ، تركية الأم .. ماذا يعنى هذا التنوع؟؟

فى مسلسل "أرابيسك" كانت هناك مرحلة الحيرة والتساؤل حول الانتماء .. وأحيلك إلى وقوف " حسن أرابيسك" فى نهاية المسلسل بعد انهدام فيلا الدكتور الأقرب إلى طبق سلطة الخضار .. يقف " حسن" متسائلاً " إحنا مين " وأنا شخصياً معجب بتشبيه الدكتور " جمال حمدان" لمصر بالمعدة من حيث قدرتها على الهضم والامتصاص .. والحادث بالفعل أن مصر هضمت، وامتصت، واستوعبت كل من دخل إليها تأثرت به؟.. نعم .. ولكن بقدر وأثرت هى فى الجميع تأثيراً كبيراً إلى حد تمصر الكثير منهم ، وحينما نسافر نجد بعض الخواجات يكاد يبكى من شدة الحنين إلى مصر .. أريد أن أصل إلى أن الشخصية فى حقيقتها هى مزيج من كل هؤلاء مع ملاحظة أنها كانت تأخذ بقدر ما تريد فقط لتظل مصريتها فى النهاية هى الغالبة والمتسيدة.

إن بعض البلاد التى أُحتلت كادت شخصيتها أن تُمحى فى شخصية المحتل والأمثلة كثيرة إلا الشخصية المصرية.

كنت حريصاً دائماً لانتمائك الأول لأصولك الروائية، والقصصية .. هل نستطيع القول أن مخايلة الرواية لإبداعك كان خلق تأسيسك

للدراما التليفزيونية ذات الأجزاء على غرار الرواية ذات الأجزاء؟؟

الموضوع هو الذى يفرض على العمل أن يكون جزءاً واحداً أو عدة أجزاء سواء كان ذلك فى الرواية المقروءة، أو الرواية التليفزيونية .وبالنسبة للرواية التليفزيونية يدخل أيضاً عامل الإنتاج وهو جهد كبير .. ومسلسل كاليالى الحلمية تجاوز المائة ساعة .. فلا يمكن أن تدخل الاستوديو لإنتاج مائتى حلقة مثلاً دفعة واحدة .. مستحيل فالعملية شاقة للغاية .. مما يؤدى إلى تقسيم العمل لأجزاء يتم إنتاجها فى أجزاء أيضاً.

من الملاحظ انفلاتك من الوقوع فى أسر الشخصيات التاريخية ... إلى رصد حركة مجتمعية كاملة فى أعمالك .. هل كان ذلك أحد مفردات مشروعك فى الدراما التليفزيونية؟؟

هذه أيضاً ملاحظة جيدة ... وصحيحة ... والأسباب فى ذلك متعددة .. فالاقتراب من الشخصيات التاريخية يخلق حولك مجموعة من الرقابات منها العاطفى ، والدينى وحتى أقارب وأسر الشخصيات التاريخية فى العصر الحديث.. فنحن قد اعتدنا تأليه الشخصية مما يقيدك فى إمكانية الادلاء برؤيتك فى بعض الأمور تجاه تلك الشخصية أو غيرها .. فقد تعودنا أنه ليس كل ما يُعرف يُقال .. إذا أردت الكتابة عن أبى ذر الغفارى مثلاً ستجد من يقول لك إنه من العشرة المبشرين بالجنة والشخصيات الحديثة يتصدى لك أقاربها، ويصل الأمر إلى القضاء فى بعض الأحوال..

والشخصية التاريخية فى النهاية هى ابنه لمجتمع فى فترة زمنية معينة، والمجتمع هو الذى يؤثر فى الشخصية أولاً.. والشخصية تزول ويبقى المجتمع.. أضف إلى ذلك بعض الشخصيات التاريخية شخصيات جاذبة .. فإذا تصادف وتناول أكثر من كاتب نفس الشخصية فى نفس الوقت .. من سينتهى عمله ويُعرض أولاً سيحرمه كتابة الآخرين، وستتحول متعة المشاهد بالعمل إلى المقارنة بين ماكتبه هذا وذاك.

تبنيت فكرة الورشة والإشراف على مجموعة من شباب كتّاب السيناريو وتم الدفع بهم إلى جعل الكتابة التليفزيونية .. والمشروع توقف ولم يكتمل .. لماذا..؟؟

توليت الإشراف على المشروع مع المخرج "محمد فاضل" فهو يتولى الإشراف على مجموعة من شباب المخرجين مع إشرافى على مجموعة من شباب كتّاب السيناريو .. وبالمناسبة لم نتقاضى أنا و" محمد فاضل " مليماً واحدا مقابل هذا الإشراف .

تم المشروع حين كان يتولى رئاسة قطاع الإنتاج " محى الدين الغمرى" حيث كان متحمساً للمشروع .. وكما هى العادة المشروع توقف مع انتهاء ولايته لقطاع الإنتاج فنحن لا تحكمنا رؤى عامة، ولكن رؤية أشخاص، كما إننى فقدت حماسى أيضاً حيث كان هناك الكثير من المعوقات الإنتاجية تجاه ما تم إنجازه من الكتابات .. كان الإنتاج فقيراً للغاية حيث تدخلت البيروقراطية والنظر إلى هؤلاء الكتّاب كأنهم يكتبون لأول مرة ليس من ناحية الأجور فقط، ولكن من الناحية الكلية للإنتاج .. فجاء بعضها عند عرضه بما لا يتناسب مع ما بذل من مجهود ، ويبدو أن المسؤولين اكتفوا بما أحيط به المشروع من دعاية وتوقفوا عند هذا الحد فقط.

ابتدأ الجزء الأول لمسلسل "المصراوية" - عملك الأخير- بإعلان الحماية البريطانية على مصر ، وانتهى بإنهاء تلك الحماية وإعلان الدستور .. كيف تسير الأجزاء الأخرى فى تلك الخماسية ؟

انتهيت تقريباً من كتابة الجزء الثانى، والثالث .. ينتهى الجزء الثانى بوفاة سعد زغلول ، ويبدأ الجزء الثالث مع تولية الملك " فاروق" عرش مصر عام ١٩٣٦ أما الجزء الرابع فيتناول إرهاصات

ثورة يوليو منذ الأربعينيات وقيام الثورة بعد ذلك حتى وفاة الرئيس السادات ، وفى الجزء الخامس اكتب عما بعد السادات وحتى اليوم.

اسمح لى أن أقول لك أن الجزء الخامس من ليالى الحلمية تناول اليوم آنئذ ... مما جعله لايتمتع بنفس الحرية التى تمتعت بها الأجزاء الأخرى .

الوضع اليوم تغير ولم يصبح كما كان.

هل تعنى اتساع هامش الحرية المسموح به اليوم عنه وقت كتابة ليالى الحلمية ؟

سأقولها لك بصراحة .. الجزء الخامس من ليالى الحلمية تعرض لمذبحة وتم اغتياله رقابياً .. أما اليوم الوضع مختلف .. فأمامى ما يقرب من أربعين قناة فضائية غير مصرية، ولم يعد الأمر قاصراً على قنوات التليفزيون المصرى وهذا هو الجزء الأكبر من الحرية التى أقصدها .. وفى النهاية فأنت تكتب أيضاً فى إطار حرية منضبطة، وليست حرية منغلقة .. فالكتابة مسؤولية أولاً، وأخيراً.

المشهد العام للكتابة التليفزيونية فى مصر .. كيف تراه اليوم؟

هو شيء مؤسف ومخجل فى معظمه .. يجعلك حزيناً لما تشاهده ، يحزنك أن تعرف أن الأعمال أصبحت تُكتب على مقاسات النجوم، والنجمات ، وأصبح الاتفاق يتم بين الكاتب، والنجم أو النجمة أولاً، دون اعتبار لطبيعة الموضوع، أو خطوطه الدرامية .. إذا اتفقت مع نجم يمكنك أن تأخذه إلى شركة إنتاجية ويتم الاتفاق حتى ولو لم يكن هناك موضوعاً بعد .. وقد تكون مجرد فكرة أولا تكون لا يهم.

ألم يحدث أن طُلبَ منك أن تكتب لنجم أو نجمة لاسيما وأن بعض أعمالك كانت بها بطولات مطلقة تفردت بها بعض النجمات؟

لم يحدث على الإطلاق .. وما تشير إليه من أعمال كانت بدايتها مع مسلسل " ضمير أبلة حكمت " كان الملخص لدى المخرجة بأن : فاتن حمامة" تريد العمل معى، وعرض عليها الملخص ورأت أنه يناسبها، وقامت بالدور دون أى تدخل منها على الإطلاق .. وكنت كذلك دائماً طوال رحلتى مع الكتابة التليفزيونة إلا استثناء واحد.. هو مسلسل " الراية البيضا" كنت أكتبه وفى ذهنى الفنانة " سناء جميل " فأنا أعشق هذه الممثلة .. مؤلف واقع فى غرام أداء وقدرات ممثلة .. فكتبت الدور وهى فى ذهنى لاأرى من يقوم غيرها .. بدور " فاطمة المعداوى ".

فى مقدمة رواية " سوناتا لتشرين " آليت على نفسك تقديم عمل روائى أو قصصى كل عام .. وهذا بدوره يعنى انتظاماً فى الكتابة للأدب المقروء .. ألن يؤثر ذلك على كتابة الرواية التليفزيونية ؟

فليؤثر .. الأمر لا يقلقنى .. فلا يلوح لى فى الأفق القريب ما أرغب كتابته تليفزيونياً .. فبعد ثلاثين عاماً من الكتابة للتليفزيون قد اكتمل مشروعى ، وأنا لم أقصر فى الكتابة للتليفزيون فى إطار مشروعى له .. أذكرك بأنه لم يكن مع بداياتى كانت تخطر على بالى الكتابة التليفزيونية .. إذن فما المانع فى أن أعود بعد ثلاثين عاماً لكتابة ما أحب.

فى رواية " سوناتا لتشرين " لجأت إلى الإشارة بالحروف الأولى لأسماء بعض الشخصيات .. وأنت تعرف مدى شغف القارىء بالبحث عن نظائر تلك الشخصيات فى الواقع .. هل كان الأمر يتطلب ذلك .. ولمَ ؟

(بعد ضحكة عريضة) لم يكن هناك أسباب وراء ذلك ، هى مجرد حيلة تكنيكية فى الكتابة، وأحياناً مع الكتابة لا يكون اسماً معيناً خاطر على ذهنى فاكتفى بالإشارة إليه بحرفين أولين ، حتى اختار له اسماً بعد ذلك ، وقد حدث وأشرت إلى أحد شخصيات الرواية بحرفى (أ.ع) ومع سياق الرواية كتبته " أشرف عفيفى".

جاءت الرواية وبها الكثير من مقومات الرواية التليفزيونية . فهل يمكن أن تُعيد النظر وتكتبها للتليفزيون؟

أديبنا الكبير " نجيب محفوظ" كتب ما يقرب من أربعين سيناريو فيلم سينمائى ليس من بينهم جميعاً واحداً مكتوب عن أحد أعماله .. فعلاقته _كما كان يصرح دائماً _بأعماله المكتوبة للقراءة كانت تنتهى عند حد الانتهاء من كتابتها ... وأنا أحترم ذلك ، وسوناتا لتشرين لو أرغب فى كتابتها تليفزيونياً لفعلت ذلك مباشرة دون أن أكتبها رواية ... وقد انتهت علاقتى بها بمجرد انتهائي من كتابتها.

وإذا تقدم أحدهم وعالجها تليفزيونياً..؟؟

لا أمانع بالطبع شريطة أن يطلعنى على المعالجة وتحوز إعجابى .

هل هناك ما تود إضافته ، وترى أنه كان محل سؤال آتى ولم يُسئل؟؟

على العكس تماماً .. فأنت مؤمن بأن الأهمية دائماً لاتعود الى الإجابات والمجيب .. بل الأهمية تعود فى الأساس إلى الأسئلة، والسائل الذى يمكن أن يطرح أسئلة تفجر إجاباتها أشياء لم تخطر على بال المجيب ، وهذا ما حدث فى حوارنا فقد كان ملخصاً غير مخل لرحلتى فى الكتابة التليفزيونية.

أشكركم وأحييكم على هذا التواضع .. واسمح لى بسؤال هو ما بعد السؤال الأخير .. فى "سوناتا لتشرين" رأينا شخصية " الطرفاوى" تلك الشخصية القادرة بأذرعها المتواجدة فى كل مكان .. ذلك فى النصف الأول من الرواية وفى النصف الثانى منها أصبح يطلق عليها " الجروانى " وتكرر الاسمان كثيراً فأيهما أردت أن يكون .

الجروانى هو الاسم الصحيح للشخصية، ويبدو أن خطى هو ما أوحى لجامع الكلمات بكتابة " الطرفاوى" رغم إننى راجعت " بروفة " التصحيح بنفسى وسلمتها مصححة وقد راجعت مدير دار النشر فى ذلك .

ملف العدد

المسرح فن مشاكسة التاريخ

منصور نعمان نجم
العراق

يعد المسرح ظاهرة اجتماعية، إلا أنه ظاهرة ممتدة عبر حقب التاريخ المكتشف إلى الآن؛ ولهذا فإن إمكانية نبش التأريخ المسرحى والكشف عن جذوره قد تفاجئ المسرحيين يومًا فى امتداداتها عبر الحضارات الأولى، ومن ثم فإن الباحثين ينتظرون مزيدًا من تلك الكشوفات التى يقدمها علماء الآثار والمخطوطات ومترجمى اللغات الميتة والباحثين والدارسين عن عالم المسرح.

لقد رافق المسرح الإنسان، وضمن التقديرات الأولية لذلك أنه نشأ إغريقيًا، ومع ذلك فإن رسوخ المسرح وعمقه التاريخى شكلا وجهًا من أوجه الحضارة، وكشفا عن المتغيرات الفكرية والإرهاصات المتعددة المتسيدة لتلك الحقب التاريخية.

إن المسرح بالمعنى نفسه وجه من أوجه الثقافة المتنوعة لبنى البشر، مشكلا ظاهرة جمالية، وهى فن إذابة التركيب بوصفه يستدرج البنى المجاورة ((*1))، ويدخلها ضمن مستويات التركيب فى بنيتى النص والعرض معًا، وأحيانًا تخترق التجاوزات حد إذابة المجاور ودمجه ورصه داخل بنية المسرح.

إن التاريخ يعد بنية مجاورة للمسرح، ويضم سجل الأحداث البشرية، والشخصيات المرموقة، وما خلفه الإنسان من تراث حضاري عبر الأزمنة المنصرمة، وما سطره من ملاحم وأساطير وحكايات خرافية وقصص شعبية شكلت هاجسًا لتطلعات البشر ضمن سلسلة الأزمنة المتعاقبة فى إطارها التاريخى، مما يساعد المسرح على الاغتراف من بنية التاريخ المجاورة حد امتصاصها وإذابتها ضمن سياق المسرح. ومع كون التاريخ شاهدًا على الحياة والعالم، فإن المسرح هو الشاهد الجمالى الذي يعيد إلى التاريخ منطقه، ويكشف عن المعتم أو غير المكتشف فيه.

وفى ضوء ما تقدم فإن تاريخ المسرح حافل بكثير من الأساطير والحكايات والأبطال وسير العظماء، وقد استُلْهِموا فنيًا وجماليًا وفلسفيًا في كثير من حقائق التاريخ التى قد تكون مبعثرة، إلا أن المسرح يعيد كيفية تنظيمها، مما يشكل رؤية واضحة للتاريخ، وبدورها تشكل منظورًا فلسفيًا للمؤلف والمخرج.

إن قراءة التاريخ مسرحيًا تعد قراءة مستحدثة لما حدث، وإن إعادة اشتغال تلك الأحداث من جديد أو ما مر بأبطالها، إنما هى - فى حقيقة الأمر - رؤية لوضع الإنسان المعاصر من خلال التطرق إلى الموضوع التاريخى نفسه، مستندًا إلى حقائق قد تكون معروفة أو مهملة أو مطموسة، وربما تكون مدونة أو نقلت شفاهةً.

المسرح - إذن - رؤية منظمة للكون والعالم والحياة منبثقة من ترسانة ممتدة الجذور، عميقة الغور فى تاريخ أمة من الأمم ، أو شعب من الشعوب، فيعيد تجسيد تلك الحقيقة التاريخية طرازيًا، إلا أن المسرح قد لا يعيد الصيغ الإنسانية نفسها - أى وضعية الأبطال أو المواقف أو الأحداث التى شكلت صيغًا معروفة للقاصي والداني، بوصف المسرح يكتشف تلك الصيغ بكيفيات العصر الذى يحيا فيه، أو يعيد ترتيبها بما ينسجم وتطلعات الإنسان المعاصر.

وعليه فإن المسرح لا يعيد تشكيل التاريخ

باعتباره بنية كاملة الحقوق، وفضلا عن ذلك، لا تعد من مهام المسرح ووظائفه الجمالية المنوطة به بقدر ما هى وظيفة المؤرخ.

إن منظوري المسرحي والمؤرخ مختلفان؛ ذلك أن المؤرخ يعتمد على الأحداث والشخصيات، ويشكل من خلالهما وثيقة من الوثائق، وصفحة من صفحات التاريخ، ومعنى ذلك أن الإحاطة بتفصيلات الأحداث والشخصيات التاريخية من حيث زمانها وأسبابها ونتائجها تكون ضمن الوظائف الأساس التى يعتمدها المؤرخ. أما المسرح فينهض بوظيفة أخرى تتجلى بحالة الاكتشاف لمعطيات التاريخ نفسه، والدرس الفلسفي المستقي، والجمالى، والانفعالى. إن المسرح يبحث فى أتون التاريخ ويستقرؤه من أجل الإحاطة بما يحيق بالإنسان المعاصر، وما يكتنف حياته من التباسات وغموض، وما ابتلى به من تشتت.

التاريخ مفتاح لاستقرارية الحياة المعاصرة، وإن كان التاريخ حافلاً بالأحداث الضاجة، وبالحروب والهزائم والانتصارات والدسائس والمكايد، فإن المسرح يسعى إلى اكتشاف عالم آخر يتسم بالجمال، ويتفوق على التاريخ بوصف المسرح سجل الأفكار والعواطف والانفعالات، من أجل زيادة مركزية العقل البشرى وجعله أكثر قوة وطاقة وحركة. إذن، وإن كان المسرح محاذيًا للتاريخ فإنه يشاكسه بقصد خلق عالم أكثر ديمومة، وحياة تستحق أن تعاش على الرغم مما يستقيه من مادة تاريخية، لكن يبقى الـ (كيف) أساس فعل المسرح، والـ (كيف) يغير من مسار الأحداث التاريخية، والـ (كيف) يحدد المنظور الفلسفى للتاريخ مسرحيًا.

إن اختلاف الكيفيات فى رؤية الحدث التاريخى يعنى التلاعب بالأحداث، ومن ثم تغيير مسارها وانتقاء شخصياتها التاريخية، مما يجعل الحدث الدرامى وخطته وتصميمه أكثر فاعلية وأنشط، وبذلك تُشْطَب بعض الأحداث التاريخية وتُعَتَّم، وقد تُسْتَدرَج الأحداث المسكوت عنها فى الحدث التاريخى وتُسْتَنطَق، وتُدْمَج بنية التاريخ فى صلب البينة الدرامية، مستنبطة من روح العصر وثيماته وصيغه، فالحدث التاريخى قد يمتد سنوات أو عقودًا، أما المسرح فإنه فن الإشارة والضغط والرص واللملمة، ومن ثم فإنه فن الإيجاز والانتقاء، بما يجعل المسرح قوة متحركة بأكثر من اتجاه، ومقولة تحرك الأفكار والعواطف وتتحرك بها، مما يعنى تحريك العقل الاستقرائى للمتلقى.

إن ذلك يعنى أن بنى التاريخ المجاورة للمسرح هى بنية متحركة أسوة بالأحداث والشخصيات فى حالات متعددة وتجليات مختلفة فى صياغات العرض المسرحى، مما يستدعى التأمل فى درجة العلاقة بين التاريخ والمسرح وفى مستواها. إن الموضوع يدفع إلى حصره بسؤال مركزي: ما مستويات مشاكسة المسرح للتاريخ؟

التاريخ والمسرح

يعد المسرح شاهدًا علي الحياة. " ولأن المسرح تعبير عن الحياة ، فإننا بطبيعة الحال لا نستطيع فصل المسرح عن الحياة ، أو الحياة عن المسرح"(١) والتاريخ شاهد آخر على الحياة وما اكتنفها من أحداث وغموض؛ ذلك أن المسرح يخرق السياق التاريخي محاولًا اكتشاف الجمال، فيحيل الركام التاريخي سلسة متصلة متعاقبة من الصور الفذة والقادرة علي الصمود أمام عاديات الزمن ، وبذلك يشكل المركز في الإشعاع والإثارة والارتقاء بالإنسان بوصف الفن " ليس تعبيرًا عما كان هناك من قبل ، ينتظر أن يتم التعبير عنه ؛ وإنما هو اكتشاف لما لم يكن هناك إلى أن يتم اكتشافه " (٢) وبذلك يرتقي المسرح على أحداث التاريخ بوصفه يعيد ترتيب الأحداث والصور ، ويبني معمارًا جديدًا من المعرفة فيما حدث

ويحدث وما سيئول إليه المصير البشري ، إذ يعد التاريخ زمنًا مضى ، والمستقبل لحظة آتية ، أما المسرح فهو ما يحدث الآن، وفيها يندمج الماضي ممثلا بالتاريخ ، والمستقبل بوصفه بعدًا تاريخيًا مرجأ، فيشكل المسرح رؤية الحياة ومنظورها ؛ ذلك أن الفن "ليس خُلِقَ من عدم؛ وإنما هو يستخدم مادة ملموسة ، هي ما تقتات به عيوننا وآذاننا"(٣)

إن العمل الفني عالم صغير ، يرسم حدوده الاتساق والضبط، فهو يحرر الخيال ، في حين يقدم له موطنًا يمكن أن يعود إليه وقتما شاء . أما التاريخ فإنه قابع في سلسلة لا يحدها حد، في حين يلتقط المسرح الجوهري الذي يبدو ساكنًا، والمتحرك الذى يبدو متوثبًا، ويعيد هندسة الحياة ليخلق روحًا أخرى غير التى مضت تاريخيًا . هنا يكمن جمال المسرح بوصفه يعيد صقل الضمير الإنسانى وصياغته ، وبلورة المعنى الكامن أو الظاهر لذلك الحدث التاريخى ، وبالمعنى نفسه فإن المسرح يجدد درامية الحياة بوصفة فنًا مشاكسًا ، وما دام التاريخ حياة بشرية ماضية وبنية مكتملة وإرث يتجدد ضمن الموروثات الحضارية؛ لذلك فإن المسرح بطبعه يكون فن المشاكسة للتاريخ .

إن المسرح ينبش التاريخ باعتباره بنية مجاورة، وإن كان موثقًا ، إلا أنه نبش جمالى فى البحث عن الرائع والمدهش والمتسم بالعفوية والقوة والصورة الأكثر إشراقًا ، كونه يعيد هندسة الحدث التاريخى بحدث درامى أكثر صرامة ، ويرص حلقاته، ويضغط أفعال أبطاله، ويلملم أطراف الأحداث ، بفاعلية حية متدفقة، أو تقاطع فى خطوط متوازية للأبطال أو متداخلة . باختصار ، يكشف عن صيرورة المصير البشرى فى الحكاية التى يرويها على المسرح أفعالا تكتسب صدقها الفنى وحقوقها كاملة بوصفها باحثة عن جمال خبىء يستنطقه المسرح ، بهدف إعادة اكتشاف الحياة من خلال التاريخ .

من هنا تتأتى مصداقية المسرح لأنه مشاكس وباحث ، فن الكشف عن الحقائق ودفعها وتسليط الضوء عليها وزيادة فى مركزيتها بعدها تجربة إنسانية فريدة من نوعها ، متألقة بما يحيطها متطيرة مما يمسك بها ، إنها اللحظة الجمالية التيتخترق جدران التاريخ الصلدة لتستقر فى العاطفة والفكر الإنسانى ويتجلى إذكاؤها حين تستقر فى الذاكرة .

المسرح علامة مشاكسة فى التاريخ، وإن كان يورده كونه يشكل معنى آخر مقصودًا ، بوصف المسرح فن القصدية العالية، وأحيانًا تكون القصدية أكثر عمقًا من الدلالات التى يبثها خطاب العرض، مما يجعل المسرح أكثر فاعلية ، وأعمق أثرًا، وأبهى صورة من خلال خطة الحدث وهندسته، واستخدام التقنيات المسرحية والتضمينات التاريخية ليصل إلى المعنى الجديد المكتشف ، للحدث التاريخى الملتصق فى سياق الحياة المعاصرة ، مما يزيد المسرح قوة وفاعلية ونشاطًا . إن المسرح صورة مصغرة كونية واسعة على الرغم من إطارها المحدد رغم الالتباسات والأحداث والغموض ، وما يترتب على بنية الحدث من متغيرات كبيرة قد تكون صاخبة أو ضاجة ، إلا أنها تخلق لحظة سرمدية وكأنها صورة منتزعة من بين حدين هما : التاريخ والحياة ، صورة أكثر روعة مما حدث وما يمكن أن يحدث . إن المسرح مشاكس للزمن البيولوجى) (*(2) شتق زمنة الخاص وكأنه بذلك يوقف زحف الزمن وسريانه، ويتحرر من كونه زمنًا صفريًا. إنه زمن اللحظة الحاضرة الآن التى قد تمتد ساعات؛ لأنها تمثل درجة عالية من شفافية الشعور والانفعالات والالتواءات والجدالات الحوارية التى تكون عارمة ، أو متقطعة ، أو

مفتتة، وكأنها تنتزع ذاتها من أتون الحياة .

إن زمن العرض المسرحى هو أكثر من زمن ، يدخل ضمنه زمن التاريخ، وزمن الحدث، وزمن الشخصية، ومن ثم زمن التلقى . إن ذلك كله يتداخل لخلق صورة الحياة بأعلى درجات التكثيف والتقطير بحيث تكون اللحظة متسعة، وهى أكبر من الزمن البيولوجى . بذلك ينتزع المسرح بنيته وكأنه يغادر الواقع، سواء أكان واقعًا تاريخيًا أم واقعًا معاصرًا ، ويشكل لحظة حلم وبحث فى يوتوبيا(*(3)) خاصة به فى مكان وزمان قد يكونان بعيدين ، أو قد يشتق من زمن مضى تاريخيًا زمنًا مستقبليًا آخر داخل بنية العرض المسرحى . بكلمة أخرى ، قد يبحث المسرح عن التاريخ فى الكتب الصفراء أو الملاحم أو الأساطير أو الحكايات أو أبطال فى متون التاريخ ، إلا أن هذه الالتقاطات فى العقل المسرحى تجد طريقًا ومنهجًا للتجدد ، فالماضى الذى يجد مكانًا فى المسرح إنما يشكل موروثًا حضاريًا يلامس الواقع ويتفاعل معه، وقد يخلقه ، فلم يعد الماضى ماضيًا ، عندما يقف المسرح مشاكسًا للمسار التاريخي الذي شكل أسًا مرجعيًا لحياة شعب أو أمة .

إن جمال المسرح يكمن بالدرجة الأساس بتلك الإشراقة للماضي - التاريخ - ولكن عم يبحث المسرح ؟ أيعيد الأنساق التاريخية ، بمعني أن يكون شاهدًا علي حياة ماضية ؟ إلا أن الحياة المعاصرة نفسها شاهد على المسرح .

ويلاحظ أن التاريخ فضلًا عن كونه سجلاً للأحداث ، وشاهدًا علي حياة في أزمنة مختلفة ، سيكون شاهدًا يُستَنطَق ويُستَدرَج إلى حياة أخرى - معاصرة - ومعنى ذلك أن التاريخ يلعب دورين في الحياة الماضية والحاضرة معًا ، التي تشكل في داخلها الزمن المستقبلي للإنسان .

إن ذلك يعطى بعدًا للتاريخ الذى يستلهم الواقع مثلما الواقع الذي يستلهم التاريخ ويشكل حركته. إنها عملية متبادلة ليس في معرفة التاريخ بقدر ما تتحقق في فهم التاريخ وما يحتويه ويتضمنه من عبقرية تجلت في إبداعات وأحداث بقيت راسخة على الرغم من حدوثها قبل آلاف السنين . إن الذاكرة الإنسانية تحتضن بقوة التجربة التاريخية إلا أنها لا ترتكن إليها ، ولا تفقد خصوصيتها؛ بل تستميت في كشف واكتشاف للجديد والمتغير، الذى يشكل الباعث الحقيقي للحياة .

إن فهم التاريخ يعني فهم تلك الدرر التي بقيت مؤثرة ، الأعمال العظيمة للأبطال، الأساطير التي شكلت غذاء روحيًا للفكر البشرى ،وللحس الإنسانى، وللعاطفة التي جمعت الروح الاجتماعية لتلك المجتمعات التي أنتجت بدقة وعمق، وصاغت الأفكار التي ساورتها، وخلقت أحداثًا شكلتها، ورسخت قيمًا عمقها الزمن . إلا أن الإنسان دخل في صلب تلك الحكايات وأضاف إليها الكثير ليشكل حضورًا في التاريخ ، لهذا لم تعد الحكايات تعبيرًا عن حياة ماضية حسب ؛ وإنما هي نحت الحياة المعاصرة في التاريخ ، بكلمة أخرى، إن الذات الإنسانية تتمحور في تلك الحكايات، وتحفر مكانًا داخلها لتجد لنفسها موطئ قدم، ولتقول كلمة ، تكون معبرة بدقة عما يعج بها من أفكار ومشاعر وانفعالات وصور واستدراك لما يمكن أن يحدث من متغير مستقبلي لحياة بني البشر .

وعلى وفق ما تقدم ، فإن التاريخ يشكل حضورًا بوصفه جذرًا للمجتمع الإنساني، وإن كان الحدث قد غُيِّبَ عبر حلقات الزمن المتعاقبة فإن المسرح يقف بين التاريخ والحياة المعاصرة، ويحقق منظوره الفلسفي في البنية الدرامية والصورة المسرحية. باختصار، يشكل ذلك المنظور خاصية خطاب العرض الذي يجد عمقًا في ماضيها

واللحظة التي يحياها مجتمعه . وبذلك لم تعد الحكايات التاريخية تعبيرًا عن زمن ماضٍ؛ وإنما تتجاوز زمنها التاريخي، ويتقدم أبطال التاريخ الأفذاذ ويدخلون زمن الحدث الدرامي، وقد يتقدمون أكثر فأكثر ويشكلون زمنًا مستقبليًا بوصفهم يمتلكون قوة عالية فى تحريك المضامين المتجددة فى الحياة واحتوائها.

وعليه ، فإن بعض علامات التاريخ وأحداثه تخترق لحظة انبثاقها، وتتخطى زمانها ومكانها، وبذلك يشكل الموروث امتدادًا لمثل هذا النوع المعرفي ، فالحياة المعاصرة والرؤية المتأملة للتاريخ تكتشفان الجدى والمتغير والمثير للانتباه وتؤطرانه ، وفى الوقت نفسه يتم التغاضى عن أجزاء وحلقات من التاريخ .

لهذا فإن المسافات الزمنية الفاصلة بين حدث تاريخى وآخر ، تلك التى تفصل بين عصرين أو أكثر، لا تشكل عائقًا لاستيعاب ما مر .

إن الفجوات هى نفسها فعل الحياة فى تاريخ، وهى نفسها الجانب الحيوى فى المخيلة البشرية ، كونها تلتقط من التاريخ الموائم والقريب الذى يغوص فى الوجدان والفكر والعاطفة للإنسان المعاصر .

إن جمال التاريخ يكمن فى القيم الراسخة العميقة والمتأصلة فى البنية الذهنية (*(4)) للمجتمع والروافد العميقة لهذه البيئة من قصص وأحداث وأبطال وحكايات بوصفها تضىء جانبًا من جوانب الإنسان ، لذلك فإن التاريخ فى حركة مستمرة لاكتشاف قيمة التاريخ والدرس الفكرى ؛ لأن مصائر الشخصيات والأبطال قد عرفت ، وحيكت حولها أو من خلالها الأحداث ، ومن ثم اتخذ الأبطال أنساقًا معينة ضمن الأطر التاريخية ، إن لم تكن محددة وفق ديمومتها وعمقها . وعليه فإن من الصعب أن ننظر إلى التاريخ بوصفه سجل الأحداث وحسب ؛ بل يتعدى ذلك بوصفه القيمة الفكرية المستقاة منه ، أو فى موقف البطل الذى نسجته الأساطير، أو فى غياب بعض الأبطال بعد أن استماتوا من أجل تحقيق أهدافهم، سواء أخرج هؤلاء الأبطال من روحى الحياة ومضوا فيها، ونهضوا بالأعباء واصطدموا بالمناوئين لهم ، ممن كانوا يحيون معهم فى تلك الأزمنة ، أم كانوا الذين صورتهم مخيلة مجتمعاتهم عبر التاريخ ، والتى شكلت توقهم وحاجتهم إلى ظهور أبطال حملوهم الأفكار التى تساورهم . بكلمة أخرى إن حرية الأبطال التاريخيين فى الميثولوجيا هى بمثابة كتابة فى لوح التاريخ دونته صيغ الأفكار التى لاحت للإنسان فى لحظة من لحظات التأمل والإشراق الروحى . وبهذا المعنى فإن التاريخ ، بكل حركته وما يحمل فى بطونه من أحداث وأبطال وسير للعظماء ، يعد حاملا ومحمولا للإنسان ، حاملا تاريخه وإنجازاته وتطلعاته وانكساراته، ومحمولا بالآمال والدرس الفكرى ، والعظة المنوطة بما حدث ذات يوم فى واقعة تاريخية أو حكاية من نسج الخيال ، بوصف التاريخ بنية ملتصقة بالحياة ، لها سياقاتها وقوانينها التى تشكل ترسانة البشر وقوانينهم وأعرافهم وتقاليدهم التى تحكمت بهم ، وما هفت إليه أنفسهم ، والأفكار التى راودتهم ، والرؤى التى شكلت أحلامهم . إنها بنية تاريخية لحياة بشر مضت، سواء أكانت لإنسان ، أم لقبيلة، أم لمجتمع ، أم لأمة .

إن نظام التاريخ كاد يكون هو نفسه نظام الإنسان ، إلا أن ميزة التاريخ أنه معمر أكثر من حياة الإنسان ، فأساطير العراقيين القدماء وأبطالهم ، وكذلك والمصريون القدماء والإغريق وما حملوا من حكايات ، ونسجوا من خلالها عالمًا من الأفكار ، شكلت قاعدة للفكر البشرى فى صراعه بين الخير والشر ، فشكلوا أنظمة لحياة ما ، وفى الوقت عينه يستطيع الإنسان المعاصر

استقاء الدرس وإعادة تنظيم حياته، وإيجاد المعنى فيما يريد وما يمكن أن يحققه : كيف يرى التاريخ والزاوية التى يطل بها على الأبطال والأحداث ؟ مما يعطى هيبة السؤال : كيف ننظر إلى التاريخ ؟

إن الخيال الإنسانى يحفز الفكر ويبحث عن المستحيل ، ليجد الجواب عما يؤرقه ويغذى حسه الجمالى ، ويملأ شعوره بالسعادة ، فإذا كان التاريخ حافلا بهذه المعانى ، فإن ذلك دال لمدلول حركية العقل البشرى وتأصيله المستمر للجديد والغرائبى، وهو جزء من ديدن الإنسان فى السيطرة على الطبيعة ومظاهرها، التى شكلت طلاسم فى عينى إنسان ما قبل التاريخ ، ومفاتيح جديدة فى عينى إنسان التاريخ .

إن تاريخ الأدب هو تاريخ الإنسانية نفسها ، فى الانفتاح على الحياة بعد أن صاغ الحرف ليدون مقولته الفلسفية فى الوجود . فالأدب مفتاح لخزائن وعبقريات بشرية قد غُفِلَت أسماؤها أو لم تُغْفَل ، لكن بقى فعلها وأثرها وتغلغلها فى الحياة المعاصرة التى قد تعانى أحيانًا التطاحن والاقتتال ، أو الحب والوئام .

إن الدرس الجمالى للمسرح يتجلى فى اكتشافه للجميل فى التاريخ ، فى صورة البطل أو الحدث أو الموقف، وبذلك يعيد ترتيب التاريخ ، من خلال تشييد الموقف الدرامى ، أو الشكل المسرحى ، ليجعل من التاريخ وعاء للحياة المعاصرة، وفى الوقت عينه يجعل من الحياة المعاصرة وعاءً وامتدادًا للتاريخ .

إن عمليات التجاذب بين التاريخ والمسرح ، شبيهة بعمليات المد والجزر بوصفهما بنيتين متجاورتين، إلا أن الغلبة تكون للمسرح بوصفه فن اللحظة، أو- بكلمة أدق - فن الآن الذى يجعل من الماضى حاضرًا ، ومن المستقبل حاضرًا ، وبهذه الصيغة يجعل الزمن تراكميًا حينًا ، ومشتتًا حينًا آخر .

إن فهم المسرح للواقع ، وفهمه للتاريخ يساعدان على أن يغير من مسارات البناء التاريخى وسياقاته ، فالعقل المسرحى عقل يطرح السؤال ، لكنه قد يستعين بالتاريخ حينًا ؛ وبذلك يجر التاريخ جرًا إلى الواقع المعاصر . من هنا تأتى المشاكسة بين بنية التاريخ وعقل المسرحى ، فى كيف يجعل من التاريخ ناطقًا بما يعتمل به الواقع وصيغ الأفكار التى تتسيد هذا الواقع ، وبذلك تستنطق أحداث التاريخ وأساطيره، ويستجلب المسرح صورًا لأولئك الأبطال الذين نطقوا بكلمة فى زمان ومكان ما ، إلا إن تلك الكلمة التى قيلت فى يوم ما ستجسد من خلال المسرح فى اللحظة الراهنة . إن مشاكسة المسرح للتاريخ مشاكسة جمالية ، ليس بقصد خلخلة التاريخ واستباحته؛ وإنما بقصد اكتشاف مواطن الجمال ، وكيف نعيد إلى التاريخ قيمته بوصفه بنية منفتحه على الحياة ؛ لهذا فإن للمشاكسة مستويات سنتطرق إليها :

المستوى الأول : مشاكسة البنية الدرامية لبنية الأسطورة

يمكن العودة بهذا الصدد إلى كثير من أبنية نصوص الملاحم والحكايات ، لهذا سنتطرق إلى أسطورة "أوديب الملك" التى شكلت حضورًا فى العقل الإبداعى المسرحى الإغريقى وغيره ، إذ تغذى الفكر المسرحى الإغريقى على الميثولوجيا، وكانت "بالنسبة للدراما دورًا كبيرًا بصورة خاصة ، فقد حددت من نواح عديدة ، وليس فقط أفكارها وصورها الفنية ، بل وحتى شكلها أيضًا ، لقد تضمنت حتى الطقوس والشعائر الخاصة بالآلهة ديونيسي" (٤)

إن خطة الحدث الدرامى التى أبدعها سوفوكليس ، تميزت بالمشاكسة فى صيغة البنية الدرامية عن الأسطورة ، وبهذا الصدد أشار أرسطو فى كتابه "فن الشعر" إلى الاختلافات

الجوهرية بين الملحمة -رواية القرن العشرين- والدراما(٥) بوصفها تؤسس وفق مبدأ العلة والمعلول ؛ وبذلك يتجلى الحدث فى سلسلة متراصة متعاقبة ، فتشد وتائر الفعل إلى أقصاه ، مما يشكل تيار تأثير وتأجيج للعاطفة الإنسانية ، فيحدث التطهير. صُمِّمَت خطة الحدث فى مسرحية " أوديب الملك " التى انطلقت من نقطة غير مسبوقة هى الطاعون الذى هز مدينة طيبة ، وشكل الوضعية الاستهالية للنص، فاندفع الملك بوصفه يمثل القوة السياسية ، ودفع تريسياس الذى يمثل القوى الدينية ، واندفعت الجوقة ممثلة للقوى الشعبية .

إن نقطة انطلاق الحدث الدرامى ، صممت من أجل إحداث متغير كبير ، لا على مستوى شخصية واحدة فحسب ؛ وإنما على المستويات المتعددة كافة ، فكل الخطوط المنتمية إلى الوضعية انشغلت بسؤال مركزى ، منبثق من الوضعية ومتعلق بالملك السابق لايوس ، مما أثار حفيظة تلك القوى مجتمعة ، والتى تشكل أهم مرتكزات المجتمع : القوى السياسية ، والدينية، والجماهيرية ، وحفزتهم على البحث عن قاتل الملك لايوس .

إن مشاكسة الأسطورة لم تأت فى إلغاء القصة أو التلاعب ، أو حذف أجزاء منها ؛ وإنما جاءت حبكة النص مبينة فى جوهرها على درجة عالية من تنظيم الحدث بدقة ، فى البداية غير المسبوقة ، والنهاية التى يتكشف فيها كل شىء ، إلا أن الفرق بين الأسطورة والمسرحية بمثابة الفرق بين عالمى الرواية والمسرح .

إن تنضيد الحدث على وفق مبدأ السببية ، إنما كشف طريقة تفكير سوفوكليس نفسه ، وطبيعة مجتمعه والأفكار المهيمنة آنذالك، والمتعلقة بعدم خرق الإرادة الإلهية، وأن على الإنسان مهما بلغ من قوة وشأن كبير أن ينحنى أمام إرادة الآلهة بوصفها القوى المتحكمة بالمصير البشرى . والجدير بالملاحظة أن الأسطورة أكدت هذا المضمون ، والمسرحية أيضًا ، إلا أن المشاكسة السوفوكليسية جاءت في كيف يدمج الحدث بوضعيته الاستهلالية ـ الطاعون ـ بالوضعيات السابقة الأساسية التي شكلت عمقًا في الكشف عن فاعلية البطل وحركته وإرادته واستماتته في بلوغ أهدافه، ومن ثم إدراكه إن هو إلا بشر مسير لا مخير، وكل الخيارات التي أتيحت له ما هي إلا صيغة من صيغ الآلهة ، لكسر إرادة معاندة وتحطيمها كما هى حال أوديب.

لقد جرت المشاكسة في خطة الحدث الدرامي في استقطاب الأحداث السابقة ، ودفع عجلة الحدث وتياره إلى أقصاه . بكلمة أخرى، إن وحدة الحدث الصارمة ، شكلت تيارًا عاصفًا بالأبطال ، منزلا الضربات الماحقة والمتعاقبة، فتحطمهم شيئًا بعد آخر ، ففي كل وضعية جديدة يُفَتَّتُ جزء من إرادة أوديب ، وبالمقابل تتكشف حقيقته المطموسة والمغيبة عن عقله وعينيه .

بطبيعة الحال ، إن المثيولوجيا الإغريقية كانت معروفة آنذاك ، إلا أن هذه المعرفة لا تلغي استقدام تلك الأساطير واستخدمها على المسرح ، ولكن في صيغ درامية تثير حالة الفزع والخوف والشفقة ، فيتغذي المتلقي بمفهوم عدم معاكسة الإرادة الإلهية ، ليقف صاغرًا أمام القوى المتحكمة فيه، وبذلك تتم عملية التطهير، ويزداد المتلقي وئامًا في مجتمعه .

المستوي الثاني : مشاكسة بنية الشخصية الأسطورية

لقد دأب بعض المؤلفين الدراميين على مشاكسة الشخصية الأسطورية ، وإعادة تشكيل بنيتها في ضوء المتغيرات الجارية في الحياة المعاصرة، وإن ذلك يعني - من بين ما يعنيه - أنه تغيير يجري في بنية الشخصية الأسطورية وما

عرف عنها . لقد اهتم راسين بالأسطورة والشخصيات الأسطورية ، إلا أنه لم يلتفت إلى حقيقتها التاريخية بقدر ما كان مولعًا بالحقيقة الفنية التي يسعى مجتهدًا في بلوغها ؛ لهذا كان يسعي إلي فتح مساحات جديدة في بنية الشخصية، ويؤجج العواطف والأهواء ممثلا بالرغبة العارمة التي تكتسح الإنسان وهو يبحث عن ذاته ليحقق واحدًا من أحلامه . ان هذه الغنائية العالية التي تكتسح البطل ، والانفلاتات العاطفية تعد جزءًا من عملية مشاكسة للتاريخ المعروف عن هذه الشخصية ، وعن الحقائق التي دونها التاريخ .

لقد اعتنى راسين في مسرحياته بالأساطير اليونانية إلا أنه وظفها بالصيغة التي أراد للأسطورة اليونانية أن تتحرك فيها، وبذلك وضع "معالجة ملائمة لعصره، معتمدًا على العواطف التى تحرك الأشخاص وتدفع المسرحية للأمام(٦) إن رؤية راسين للحياة ، شكلت منظورًا متفردًا له باختلاف الموضوعات التى كان يعالجها فى نصوصه، سواء أكان موضوعًا أسطوريًا أم من التاريخ القديم، إلا أنه يعطى لنفسه تلك الحرية الواعية فى التحليق والتعمق وتقصى العواطف فى أروع وأدق وأجل مظاهرها(٧)

وبهذا المعنى فإن المؤلف لم ينظر إلى التاريخ نظرة وثائقية؛ وإنما كان ما يشغله كيفية رؤيته للتاريخ وما يستطيع أن يعبر عنه ويكتشفه فى عالم الشخصيات وهى تعانى وتتألم وتحس بالعذاب بين الواجب والرغبة . إن شفافية راسين كانت أكبر من حوادث التاريخ، على الرغم من استخدامه لبنية التاريخ من خلال الشخصيات والمجرى الأسطورى، إلا أن بحثه الدائب فى الخبايا والتأجيج العاطفى . ففى مسرحية " طيبة" لراسين المأخوذة من الأسطورة اليونانية، انصب اهتمام المؤلف على الشخصيات ومشاكستها الواضحة لتاريخها المعروف ، لقد جعل من (جوكاستا) زوجة (أوديب) حية ، ودفع (كريون) يحب (أنتيجونا) ، وفضلا عن ذلك أظهر طموح (كريون) ورغبته فى العرش ، مما مهد إلى إيقاظ الفتنة بين ابنى أوديب. ويختتم النص المسرحى بندم كريون وإنتحاره ، وقبلها فقدان أنتيجونا وهيمون .

وفى ضوء ما تقدم يتجلى بوضوح أن راسين تعامل مع التاريخ بوصفه إطارًا لمقتضيات عصره، وما الالتماعات العاطفية والنغمة الغنائية والولع الذاتى ، إلا تأكيد لما تم التطرق إليه بوصفه يشحذ الشخصيات البطلة ويحملها ما لم تحمله تاريخيًا. إن ذلك يعنى خلق دافعية جديدة للأبطال، وأبعادًا لم تكن تحملها تاريخيًا ، لهذا تتغير الأحداث والمواقف فى ضوء الرؤية المنبثقة من العصر إلى التاريخ ، وكأنه يستنطق التاريخ لما يدور فى فلك العصر .

المستوى الثالث : مشاكسة المضمون التاريخى والحفاظ على الشكل

ويتم فيه مشاكسة التاريخ من خلال تغيير فى مسار الحكاية التاريخية ، والحفاظ - فى الوقت نفسه - على الشكل التاريخى . فقد يلتقط المؤلف واحدة من حكايات ألف ليلة وليلة ، إلا أن المتغيرات تكون كبيرة ، بحيث يبقى الإطار تاريخيًا من حيث معطياته الزمانيه والمكانية ، أما المتغير فيتحقق فى المضمون العصرى الذى يجتهد فى طرحه وتجسيده عبر العناصر الدرامية : فكرة ، حبكة ، شخصية ، حوار ، جو نفسى عام ؛ ومن ثم يتشكل عالم آخر غير عالم الحكاية وما عرف عنها، وما تتسم به من صيغ سردية وشكل مألوف، إلى عالم درامى يتخذ من المسرح بنية لحكايته؛ ومن ثم يكشف المؤلف عن صورة الحياة المعاصرة ، وما يتم استقراء الأفكار فيه ، وذلك يتجلى بوضوح كبير من خلال حكايات ألف لية

وليلة التى اجتهد أكثر من مؤلف فى إعادة صياغتها فى زوايا مختلفة من الرؤى والأفكار التى حملوها تلك الحكايات، مثل مسرحية ألف رحلة ورحلة لمؤلفها العراقى فلاح شاكر، الذى اعتمد على واحدة من حكايات رحلات السندباد البحرى، فاختار أربعة سندبادات عبر رحلاتهم التى يفترضها فى النص الدرامى بفكرة تتحدد بالشك وعدم التسليم بكل ما يجىء خارج إطار الوعى .

وفى ضوء ذلك تجزأت هذه الفكرة إلى أربع أفكار، ووضعت بخطوط متوازية بعدد السندبادات الأربعة :

١- فكرة المسخ متمثلا بأشباه القردة .
٢- فكرة المسخ متمثلا بأشباه الخراف .
٣- فكرة الدكتاتور المقبل ممثلا بالسندباد الثالث.
٤- فكرة الدكتاتور متمثلا بالسندباد الرابع .

ويتضح من خلال ذلك أن تفجير الموقف الدرامي بقدر ما كان متوازيًا عبر أرضية الفكرة المنطلقة من الموروث، والتي تمتلك خصائص مميزة لها، إلا أن المؤلف استطاع أن يغير من مسار الحكاية ويكتسب حقوقًا مستحدثة في ضوء الأفكار التي غرست داخل هذه الحكاية، مجتهدًا في خلق تواز في بنية الحدث وهو بذلك أدخل عملية المونتاج في بنية النص وتركيبه ، فلم يعتمد نمو الحدث ، أساسًا له وتعبيرًا عن حالة الاصطدام ، وإنما تم استخدام عالم تاريخي ضمن صياغة درامية اتسمت بالمشاكسة مع بنية الحكاية المألوفة ليكون بنية درامية معاصرة تتسم بالحيوية.

أما العرض فقد اتسم بتعميق أكبر لحالة التوازي بخلق خطوط تتسم بقوة الإنشائية بالعرض والتكوينات الجسدية التي شكلت دالاً لأسلبة الحياة ، وللجموع البشرية المتحركة بآلية عالية .

المستوي الرابع : المشاكسة باستخدام الرموز التاريخية

تشكل الأسماء الأسطورية والتاريخية حضورًا في الحياة المعاصرة، واتضح ذلك من خلال أسماء الأبطال الذين يدمجون في النصوص التي كتبت ، وهذا يعني الضم التاريخي واندماجه مع الواقع ، ويكشف في الوقت نفسه عن درجة من الوعي والفهم لتأثيرات التاريخ وما يحمله من مضامين معروفة قد تتخذ قيمة مضافة عبر السياقات المعاصرة ، سواء عمد مؤلفو هذه النصوص الى تنظيم الحدث الدرامي بصيغة نمو أو تقاطع أو تداخل، إلا أن ذلك يعني اكتناز الصورة المسرحية على ماضٍ يشكله التاريخ وحاضر يتوق إليه ، ففي العراق كتب يوسف العاني مسرحية "الخرابة"، التي تضمنت عددًا غير قليل من الشخصيات المعاصرة والحياتية، وضمت في الوقت نفسه شخصيات أخري تاريخية مثل : جلجامش ، إنكيدو ، عشتروت . ويتلخص المتن الحكائي لهذا النص المسرحي في اقتحام شخصين هما الواحد والواحدة علي ما كان يؤمه ثلاثة أشخاص ، بقصد تشويه حقائقهم ، وما إن يتم اللقاء بين الغرباء وهؤلاء الثلاثة حتى يحدث اصطدام عنيف ينتهي بتعرية الثلاثة للشخصين المقتحمين . وفي الوقت نفسه يُستَنطق التاريخ من خلال مشاهد لجلجامش وإنكيدو وعشتروت . بكلمة أخرى ، إن التاريخ ها هنا يدخل طرفًا في المعادلة المسرحية، فالمؤلف يأخذ من التاريخ القصي والقريب من أجل تحقيق غاية هي دحض ادعاءات الغرباء، وإدانتهم فكريًا(٨)

وبطبيعة الحال، إن هذا المستوى من المشاكسة في الكيفية التي يُستَخدم فيها الرمز التاريخي لم يأتِ اعتباطًا ؛ وإنما جاء لتكوين صورة عن واقع حال . إن اختيار اسم البطل الأسطوري والموقف الذي يقدمه ، إشارة واضحة إلى الأفكار التي

تتسيد الموقف الدرامي وما تريد المسرحية إيصاله. إن المضمون المعاصر يطرح من خلال زاوتي نظر ، إحداهما تلتفت إلى التاريخ، والأخرى إلى الواقع، وبذلك تنهمر صور التاريخ والواقع، وتتشكل ترسانة الوعى فيما يدور فى فلك الإنسان من أفكار، وصور، وقيم . إن المسرح يكشف عمق التاريخ ؛ ومن ثم يكشف عمق الواقع.

المستوى الخامس : مشاكسة المسرح باستخدام الشكل الفنى للموروث

قد يستفاد من التاريخ – وعلى وجه التحديد المكتوب منه – من الصيغ الفنية للكتابة، فبنية ألف ليلة وليلة التى تتشكل من حالة التقطاع والتداخل فى موضوع حكايتها ، تنمح المؤلف شكلا فنيًا متفردًا ، وقد تُلْتَقط هذه البنية فى الشكل ، وتعبرعن مضامين متحركة معاصرة ، كما يتجلى ذلك فى مسرحية "الملك هو الملك" لمؤلفها سعد الله ونوس ، الذى اعتمد على صيغة المزاوجة بين التراث والهموم التى يحياها الإنسان العربى .

فالحكاية الأصلية والأساسية فى المسرحية هى أشبة بلوحة بانورامية ، تتسع لعدة حكايات فرعية تتداخل وتنفصل وتنقطع لتعود إلى الالتقاء فى صلب الحكاية الأصلية(٩)

إن تنظيم بنية النص الدرامى فى ضوء تقاطع الأحداث ، والعودة المستمرة للمشهد الأول ، أو ما يطلق عليه الوضعية الاستهلاكية ، يشير إلى بنية مستشفة من جذر ثقافى تاريخى، ذات قيمة ومتجذرة فى الوجدان العربى ، إلا أنها مشاكسة ، على الرغم من حالة الاستجابة للشكل، وتتجسد تلك المشاكسة فى صيغة الشكل لا المضمون الذى يتم الاستفادة من خلال هذا الشكل ببعض حكايات ألف ليلة وليلة. ويلاحظ أن التاريخ ليس بنية منفصلة تمامًا ، إذ وُظِّفَ الشكل الفنى للحكايات، وضُمِّنَتْ مضامين الحياة العصرية، وبذلك تحققت وحدة التداخل بين التاريخ والحياة المعاصرة بشكل جلى .

وقد يلجأ بعض المسرحيين فى استدراج الموروث الحضارى لأمة من الأمم إلى بعض تقنيات العرض المسرحى ، والدلالات التى يبثها، كالمنظر مثلا فى شكله ، حجمه ، لونه ، ملمسه، وأحيانًا رائحته . إن ذلك يعنى أن التاريخ الحضارى بكل معارفه المتنوعة إنما يتخذ صيغًا فى الدخول إلى العالم الفن المسرحى، وقد يكون دخولا غير مطابق للواقع التاريخى ، وإنما يجرى استعادة طاقة الفعل التاريخى وزجه فى لب العرض المسرحى بقصد :

- إثارة القيمة التاريخية، وتأكيد الجو والطراز ، وبذلك يجرى تعميق الحس الثقافى والوجدانى .
- الاستفادة من دال التاريخ لمدلولات جديدة معاصرة ؛ بقصد إحداث صدمة فكرية من خلال التقاطع الحاصل بين التاريخ المتشكل – على سبيل المثال – بالمنظر المسرحى والحدث الدرامى وما يتضمنه من مضامين معاصرة .

إن الاختلاف بين خطى الشكل التاريخى والمضمون العصرى إنما هو جزء من خاصية المشاكسة فى المسرح ، ففى الوقت الذى من خلاله يُسْتَنطَق التاريخ من حيث عمائره أو أقواسه أو زخرفته أو كتلته أو ألوانه أو رائحته، فإن الحدث الدرامى لا يمت بصلة للمنظر الذى يجرى فيه الحدث ويحتويه ، إنما هو تنميط بالمشاكسة من خلال عدم الموازنة أو عدم الاتساق بين الشكل والمضمون ، وقد يمتد التقاطع أو التداخل بين عالم الحدث الدرامى والشكل الفنى الذى يجعل من الموروث الحضارى حاضرًا ، إلا أنه لا يشكل ثقلاً رازحًا ؛ وإنما مذاب ومؤثر بقصد تعميق جمال الفن المسرحى من خلال الشكل الفنى، وفى الوقت نفسه يتمتع بالحيوية

العالية فى صياغة نظامه الجمالى والفكرى المعاصر .

إن درجة العمق الفنى فى توليد وتحريك طاقة الفعل التاريخى وتغلغله لا تقف عند حد من الحدود ، إذ يستقطر من التاريخ قيمته ويوظف ضمنيًا فى صيغة المسرح. إن كل ما يُدْمَج فى حركية المسرح ، إنما يعنى عودة إلى تشكيل الحياة المنفتحة وغير المغلقة ، وبذلك تتسع نوافذ العقل الإبداعى لصياغة جمال الفن المسرحى ، لا فى إعادة ترسانية التاريخ بكل ثقله؛ وإنما الإشارة التاريخية فى الشكل الفنى للنص أو الشكل الفنى للعرض تعطى مساحة توالدية ومثيرة، مما يسهم في خلق الموازنة بين زمن مضى تاريخيًا قد أُنْجِزَ وزمن غير منجز فى الحياة ، وبين المنجز وغير المنجز يتشكل عالم المسرح، ويشكل زمن حياة فى طور الإنجاز .

المستوى السادس : مشاكسة التاريخ بالتفسير المعاصر

يعد التفسير الذى ينهض به المخرج لنص من النصوص الدرامية مهمة من المهمات الأساسية التى تميز مخرجًا عن آخر، وقد يكون التفسير استنطاقًا جديدًا لهذا النص الذى يحدده المخرج. بكلمة أخرى ، إيجاد مساحات الأفكار يتحملها ذلك النص فى ضوء التطورات والمتغيرات والمعطيات الفكرية والفلسفية للعصر . إن تفسير أحداث مسرحية من خلال مضمون جديد يثير تساؤلات حول النص القديم موضوع التفسير ، أى يقترن التفسير بهذا القدر أو ذلك بالمضامين التى يحملها النص التاريخى، وقد يجد المخرج إجابة عن هذه التساؤلات المستجدة فى ثنايا النصوص المعبرة عن قلقه إزاء الحياة؛ لأن المخرج لا يختار أى نص من النصوص بقدر ما تثيره فكرة ما أو معالجة ما لذلك النص، وبذلك يجد قدرًا كبيرًا من إمكانية تفسير نصوص قديمة بمعطيات وأفكار تمس واقع الحياة، وتعبر عنها وعن صيرورتها. وكلما كان التفسير حقيقيًا ونابعًا من المعطيات فى النص التاريخى أضحى التفسير حقيقيًا ونابعًا ومثيرًا ومُفجرًا لإمكانات النص.

بكلمة أدق ، إن التفسير إضاءة للنص التاريخى من نقاط جديدة لم يسبق لأحد أن اكتشفها، وبذلك يتم من خلال التفسير إيجاد منافذ ومساحات للأفكار المعاصرة أو للمضامين التى تشكل تساؤلات إنسان العصر . ففى مسرحية "روميو وجولييت" لوليم شكسبير حدد دقة تفسير المخرج ودرجة تفاعله مع الحياة الاجتماعية والسياسية من خلال أحداث المسرحية المعروفة، "ولا سيما لدى وفاة مركريتو، وهو يلعن كلا الأسرتين؛ ذلك أن كل فرد من أفراد الجمهور شعر بالعاقبة السياسية لإدانة العنف ، الذى لا جدوى فيه ، ذلك العنف المتمثل فى الصراع بين الأطراف – الأطراف الواحدة "(١١)

إن التفسير ها هنا اقترن بالحياة المعاصرة، مع أن النص المسرحى كتب قبل مئات السنين ، إلا أن المخرج أراد أن يبلور مضمون الحياة المعاصرة فى ضوء قصة الحب الشكسبيرية .

وقد تختلف التفسيرات من مخرج إلى آخر، محددة زاوية نظره والرؤية التى تكشف عن عمق المتغيرات فى الحياة المعاصرة. لهذا قد نجد نصوصًا تفسر تفسيرًا اجتماعيًا ونفسيًا، وغيرها من التفسيرات المعبرة عن درجة الالتماعات الفكرية والذهنية للمخرج . فى مسرحية " الطوفان" لعادل الكاظم ، والتى أخرجها المرحوم الفنان إبراهيم جلال ، تناولت موضوعًا مستمدًا من ملحمة جلجامش، واستنبط المخرج فكرة مفادها : لا خيار بين حياة الاستبداد والحرية ، وبطبيعة الحال فإن المخرج ، وإن اعتمد على نص مكتوب ، إلا أن التفسير الذى تغلغل فى العرض كشف عن قدرة ذهنية فى استنطاق الشخصيات

والعلاقات والمواقف بين الأبطال، مثل جلجامش والراعى، وهو بذلك يكشف عن عالم معاصر ينوء بثقل الاستبداد، ويبحث عن الحرية. إن التكوينات وسينوغرافيا العرض كشفت عن عالمين متجاورين متطاحنين(١٢)إن التفسير كان جزءًا من العرض لصيقًا به ومعبرًا ، لا عن التاريخ ولكن مستنطقًا التاريخ للتعبير عن الواقع وما يعتمل فيه من أفكار ومضامين وتوجسات .

المستوى السابع : التناقض بين الشكل الطرازى وبنيه الحدث الدرامى

يدخل فى بعض الأحيان المخرج المسرحى بفرضية مغايرة لبنية النص وطرازيته . إن هذه المشاكسة القصدية تعنى خلق مسرح مغاير لما هو مألوف ومعروف. إن تلك مشاكسة واضحة يعلنها المخرج بقصد التلاعب والتغيير فى نصوص عالمية عرفت بطرازيتها ، أو فى شكلها الفنى . إن هذه الفرضيات لا تبحث عن تفسير ضمن إطار النص نفسه؛ وإنما تسعى إلى تغيير بنية النص تفصيليًا ، ومن أجل تحريك هذه الفرضيات فإن المخرج يدخل فى الشكل ، ويحاول إزاحة الشكل الطرازى تمامًا وجلب شكل آخر مغاير له ، ولا يمت إليه بصلة ، لا من قريب ولا من بعيد ، قد يبدو ذلك شكلًا فنيًا باحثًا عن التجريب فى مواطن النص، وقد لا يكلل هذا الفرض بالنجاح، إلا أنها صيغة وجدت فى بعض العروض المسرحية ، وشكلت حضورًا فى كيفية التعامل مع الطرز التاريخية لنصوص عالمية ، وبهذا الصدد قدمت مسرحية "هاملت " فى كثير من أقطار العالم، وكانت أحيانًا " فى لباس السيرك ، فى جو أسلحة القرون الوسطى ، وفى جو من أزياء عصر النهضة ، الأزياء ليست ذات أهمية ؛ المهم هو أن علينا من خلال النص الشكسبيرى أن نبلغ تجربتنا الحديثة بما فيها من قلق وأحاسيس وفكر" (١٣)وقد جرى تقديم مسرحية لمخرج عراقى هو سامى عبد الحميد ، مستخدمًا فرضية المكان على نص مسرحية "هاملت " لوليم شكسبير، إذ أُفْرِغ نص العرض من إطارى الزمان والمكان؛ لأنهما يحددان الحدث والشخصيات والفكرة الأساس . ومن زاوية مخرج العرض فقد انطلق المخرج من فرضية مكانية مغايرة تمامًا للنص الشكسبيرى، إلا أن هذه الدلالات المكانية جسدت شكلًا عربيًا مغايرًا، وقد خُلِقَتْ هذه الأجواء من خلال الخيمة ، البساط ، الحصران التى شكلت جزءًا من فضاء الصالة وفضاء المسرح، فالخيمة منتصبة على المسرح ، وأزياء الشخصيات كانت عربية، مما دعا المخرج إلى الإبقاء على صفات الشخصيات وليس على أسمائها المعروفة، مثال : الملك ، الملكة، الأمير ، الصديق ، الابنة، وهكذا . لقد حاول المخرج أن يخلق فرضية المكان على عالم مغاير فى مسرحيته "هاملت عربيًا" ؛ من خلال تغيير البيئة المادية والروحية، أيضًا مستنطقًا التاريخ العربى، ومستجلبًا رقصة الساس بدلا من مشهد المسرحية داخل مسرحية (١٤)

إن خلخلة الطرازية لنص معروف ليست بالأمر الجديد عالميًا، لكن ظلت كيفية التعامل مع الفرض بوصفه تأويلا جديدًا للموروث المسرحى ، إن ذلك يعد مشاكسة معلنة للتاريخ الثقافى الإنسانى ، إلا أنها قد لا تكون ناجحة ، غير أنها عبرت عن طريقة فى التفكير وسؤال فى كيف ننظر إلى الموروث الثقافى والحضارى واحتضان الأفكار واستنطاق الموروث واستجلابه لمناطق تعد محرمة. إن ذلك تعبير عن رهافة الحس المسرحى، ودقة فى التفكير، وسؤال فى الوجود، وبغض النظر عن درجة النجاح أو الفشل فإنها دال واضح لمدلول المشاكسة فى التاريخ .

الخاتمة

إن التاريخ يشكل بنية مجاورة لفن المسرح قد

تكون ثانوية فى أعماقه أو جلية بحيث يمكن إدراك درجة تفاعل التاريخ بالمسرح من خلال المستويات التى تطرقنا إليها سابقًا . وظهر جليًا أن التاريخ يبقى راسخًا متعمقًا فى كثير من النصوص والعروض المسرحية التى شكلت ارتباطًا جنينيًا بالتاريخ ، سواء أكان فى صيغة تركيب الحدث الدرامى أم المرجعية التاريخية فى شكلها أو تقاطعها أو اندماجها الكلى أو الجزئى فى المسرح .

إن الارتباط العميق بين التاريخ وأفعال الأبطال المعاصرين يشكل امتدادًا، سواء أكان معلنًا أم غير معلن ، إلا أن الجذر التاريخى للأساطير والحكايات وللموروث الثقافى التاريخى يشكل تركيبًا عنقوديًا قائمًا فى المسرح .

وقد تتجلى عمليات استيعاب المنجز الإبداعى بوصفه تعبيرًا عن ذائقة جمالية ممتدة فى جذر تاريخى، أو تبدو مقطوعة الصلة تاريخيًا ، إلا أنها تنتمى بهذا القدر أو ذلك إلى العمق الحضارى والثقافى وما يشكله الموروث من تغلغل فى صميم الحياة المعاصرة ؛ لهذا يظهر التاريخ حينًا طرازيًا، وحينًا مختفيًا، إلا أن كلتا الصورتين تحمل عبق التاريخ بوصف المسرح دالاً كبيرًا للحياة والإنسان بكل ما يحمل فى جنباته من قوة ورسوخ واستماته فى المقارعة والكفاح .

إن المضمون الذى يقدمه المسرح قد لا يكون مضمونًا جديدًا؛ ذلك لأن الأفكار قد طُرقت، ولكن يبقى الكيف فى تناول المضمون ، فالشكل الفنى وفلسفة العرض يعبران عن موقف جمالى فلا جدوى من تاريخ يلغى الحياة ، ولا جدوى من مسرح يلغى التاريخ .

إن المتغير أس الحياة والثابت فيها؛ ولهذا فإن التاريخ يمثل الثابت ، المنجز والمعروف، وبذلك ينتشى المسرح بوصفه يشكل سحره فى ضوء فهمه للتاريخ وصيرورته . إن ذلك يشير إلى درجة الوعى المعرفى بمستوييه : التاريخى والمعاصر، واكتشاف لا لماهية التاريخ وحسب ؛ وإنما للحياة المعاصرة بالدرجة نفسها . وما الرموز والإشارات المستخدمة فى المسرح إلا دلالات لترصين معنى الوجود الإنسانى، وجعلها صورة فذة فى التعبير، ويرتقى بها المسرح لتكون سرمدية، وإن قيمة التاريخ تتجلى بدرجة وعى المسرح المعرفى والشكل الفنى الذى يتم صياغته والزاوية التى يرى من خلالها الكون والعالم والحياة .

إن العقل المسرحى يتوق إلى اكتشاف ما هو رائع ومدهش ومثير، وإذا كان الجمال من خلق البارى عز وجل ، فإن الجميل من خلق الإنسان ؛ لهذا يجتهد المبدعون سواء أكانوا مشاكسين للتاريخ أم لا. إن المشاكسة فعل عقلى ، وشكل من أشكال الوعى الجمالى والفنى ، يتم من خلالها تقصى البحث عن المستويات فى المشاكسة ودرجتها نصًا وعرضًا. وهذا ما أجبت عنه من خلال السؤال الذى طرح فى البدء، والمتعلق بمستويات المشاكسة .

(١) بيتر إيدين ، المسرح المعرض —دفاع عن المسرح الألمانى المعاصر ، ترجمة حامد أحمد غانم ، القاهرة : أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، ١٩٩٣ ص ١٧٧.

(٢) والتر كاوفمان ، التراجيديا والفلسفة ، ترجمة كامل يوسف حسين ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٣ ص ١٠١ .

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٤) م . س. ، كوركينيان وآخرون ، نظرية الأدب : الدراما ، ترجمة جميل نصيف ، بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨٠ص ٥٧٠.

(٥) أرسطوا طاليس ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٧٣ ينظر الفصل الخاص بالدراما .

(٦) على عقلة عرسان ، السياسة والمسرح ، ط ٣ دمشق : منشورات الدار العربية للكتاب ، ٢٠٠٧ ص ١٥٣.

(٧) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٨) منصور نعمان ، إشكالية الحوار بين النص والعرض فى المسرح ، إربد : دار الكندى للنشر والتوزيع ، ١٩٩٨ ص ص : ٢٨- ٣٦ .

(٩) منصور نعمان ، المكان فى النص المسرحى، إربد : دار الكندى للنشر ، ١٩٩٩ص ص : ١٧٨ – ١٩١.

(١٠) أحمد محمد عطية وآخرون ، المسرح العربى — أزمة المسرح العربى ، عمان : د . ناشر، ١٩٧٨ ص ٩.

(١١) مارتن إسلن ، تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٨ص ٣٢.

(١٢) منصور نعمان ، إشكالية الحوار بين النص والعرض فى المسرح ، مصدر سابق ، ص ص : ٥٥-٥٦.

(١٣) يان كوت ، شكسبير معاصرنا ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ ص ص : ٧٤ – ٧٥.

(١٤) منصور نعمان ، إشكالية الحوار بين النص والعرض فى المسرح ، مصدر سابق ، ص ص : ٦٥ – ٦٨.

(*(1)) يقصد بالبنية : نشاط عقلى أو ذهنى ، يهدف إلى إدارج الأشياء فى نظم مفهومة ومعقولة واضحة التركيب فى علائقها وارتباطاتها، وكذلك تعد البنية تصورًا تجريديًا من خلق الذهن، وليس خاصية الشىء، فهى نموذج يقيمه المحلل عقليًا ليفهم فى ضوئه الشىء المدروس . لمزيد من التفاصيل ينظر : صلاح فضل، النظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ط٢ بغداد : دار الشئون الثقافية ، ١٩٨٧ ص ص :٢٣-٢٤ وكذلك ص ٢٩٣.

(*(2)) يقصد بالزمن البيولوجى الزمن الموضوعى الذى يقرن بحركة الساعة والفصول والسنوات، أما الزمن الشعورى فهو الذى قد يمتد زمن اللحظة إلى سنوات، وبهذا فإن تيار الشعور أكبر بكثير من التوقيتات البيولوجية الموضوعية.

(*(3)) يقصد باليوتوبى الأمكنة التى تشكل حلم الإنسان فيها، وقد يجد ذاته فيها؛ لذلك تشكل أمكنة يقترحها خلاصًا من الأمكنة التى يحياها، مثل جمهورية أفلاطون وغيرها من الأمكنة التى حلم بها المفكرون والأدباء . لمزيد من المعلومات ينظر : الطيب الطيب الجويلى ، عالم الخيال ومستقبل الإنسان ، تونس : نشر وتوزيع مؤسسة عبدالكريم بن عبد الله ، ١٩٧٦ ص ٥٠ وما بعدها.

(*(4)) يقصد بالبينة الذهنية مجموعة الخبرات المتداخلة، وهى حصيلة الثقافة التاريخية لشعب من الشعوب، مما يجعلها تركيبًا قابلا للتحليل والفهم ، وذلك يستلزم استقراء الإنجازات الحضارية والتجارب التاريخية ومختلف مقومات الثقافة لهذا المجتمع، ومعنى ذلك أن البنية الذهنية صياغة لتركيب مجتمع فى ظروف ومراحل مختلفة ، قد يكون بعضها جاء من مصادر مختلفة بوصفها تشكل تركيب المجتمع ونسيجه وأفكاره وصياغاته الفكرية . لمزيد من المعلومات ينظر : يوسف الحورانى ، البنية الذهنية الحضارية فى الشرق المتوسط الآسيوى القديم ، بيروت : دار النهار للنشر ، ١٩٧٨ص ص ١٤-١٥.

ملف العدد

أصداء الأسطورة فى المسرح

سوريا
عجاج سليم

إذا تجاوزنا تعريف الأسطورة بمدلولاتها الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية والثقافية ، وانطلقنا من البعد المعرفى لها ، فسنجد أن الأسطورة انبثقت أساسًا من "الميثا " ، وهى قصة منحدرة من الجماعة أو من الفرد، بمعنى أن الأسطورة والملحمة والحكاية الشعبية هى أدب جماعى لا يعرف مؤلفه ، مثل قصص الموت والبعث ، والأعمال البطولية الخارقة ، وأساطير الخلق والموت ، والفصول الأربعة، وملحمة جلجامش ، والإلياذة ، والأوديسة ، مع أن من أطرها هو " هوميروس "، والشهنامة أطرت من قبل الفردوسى ، وملاحم الهند.

مع أن عدم تأطيرها قد يوحى بنهايات مفتوحة. والمسرح أيضًا وسيلة تعبير إنسانية تتضمن المثل العليا فى نمطيتها وتعدديتها . ومن دون الدخول فى متاهات التعريف بالمسرح والوظائف والمهمات الموكلة إليه ، فلا ضير أن نبحث فى أصداء الأساطير فى الفعل المسرحى اليومى ليتحول إلى إنتاج ثقافى يرصد مرحلة معينة من سجل مجتمع ما .

فالأسطورة سجل تاريخى لثقافة وحضارة ما، وليست حكرًا على مجتمع بعينه ينتجه هذا المجتمع على مر العصور، وتفلت من بين يديه لتصبح ملكًا للإنسانية .

هنا لا بد أن نطرح سؤالاً: هل يمكن اعتبار الأسطورة سجلاً ليس لأحداث قام بها أشخاص حقيقيون فحسب ، أو أنها سجل للثقافة والمعرفة ، أو تصوير أعلى لهذه الثقافة والمعرفة الإنسانية فى لحظاتها المشرقة أو اليائسة ، ومن ثم فالأسطورة والملاحم والخرافة والتراث هى الشكل القصصى النابع من الشعور الإنسانى وإدراكه ؟

من الطبيعى أن المسرح يتطلب درجة معينة من النضج الثقافى والاجتماعى والفكرى والفنى ، وهذا يكون من خلال الحديث عن الأنساق الشعرية والشعائرية، كالدين والسحر، وما يتصل بهما من أساطير وخرافات وملاحم ، وما يرتبط بالخيال، وهنا يزول الفارق تمامًا بين الحقيقة والخيال والوهم ، وتظهر ملامح النشاط المسرحى من خلال أجساد تقلد أو تحاكى شخصيات من الماضى الغابر على أنها مجرد ممارسات وطقوس لها طابع فنى، فضلاً عن الطابع الشعائرى الدينى.

فلم يكن المسرح يومًا ما محصنًا أو رافضًا للأسطورة ؛ بل كان المسرح المجال الأوسع لاستيعابها وتوظيفها والاستفادة منها فى النصوص والعروض المسرحية ، حتى غدا توظيفها اتجاهًا يشق طريقه بين الأنواع المسرحية ، ونتج من ذلك فى أبسط صورة كوسيلة وأداة عن المواجهة بين الإنسان والقوى الطبيعية الخارقة التى يصعب فهمها وتفسيرها ؛ فى محاولة السيطرة عليها والتحكم بها من خلال المسرحة .

كان ارتباط المسرح الإغريقى بأعياد ديونيسوس أولاً ، وبالطابع الدينى ثانيًا، وهذا يعنى أن لغة المسرح هى لغة سماوية راقية مكثفة ذات طبيعة دلالية تقترب من لغة الأسطورة والملاحم التى كانت ذات طابع تصويرى وتجسيدى

أى بمعنى إظهار الجانب المرئى -البصرى منسجمًا مع المضمون الفكرى العميق .

حاول معظم كتاب المسرح فى العالم الاستفادة من الأساطير فى نصوصهم المسرحية منذ الإغريق حتى آخر نص يكتب حاليًا ، بل راح بعض الكتاب إلى أبعد من ذلك، فاستمد معظمهم عناوين مسرحياتهم من الشخصيات الأسطورية، مثل أنتيجون التى تناولها الكتاب على مراحل التاريخ الإنسانى بصياغات تناسب المجتمعات التى يعيشون فيها، مثل أوديب ملكًا ، وهرقل ، وأعتقد أن القائمة تطول بعناوين الشخصيات أو الأحداث الأسطورية ، لكن الشكل الآخر من استخدام الأسطورة فى النص المسرحى كان مضمرًا بطريقة الإيماء والتورية ، كما كان تشيكوف يستخدمها فى معظم أعماله الأدبية ليس بمواقف نمطية عليا ، بل بمثابة أساليب وخدع مسرحية لتحقيق معانٍ كثيرة المستويات ، من مفارقة ، وسخرية عواطف وأحاسيس .

إن النصوص التى وظفت الأسطورة ونفخت فيها الروح فبعثت فيها الحياة لتعيد الإنسان إلى جذوره البدائية ، حيث كانت متحدة مع الطبيعة الألوهية والإنسانية والحيوانية ،وهذه عناصر فى الطبيعة متحدة اتحادًا مطلقًا، مثل جلجامش إله وإنسان وحيوان فى الوقت نفسه .

فالأسطورة موجودة لدى جميع الأمم ، ولكن كل أمه صاغتها بخصوصيتها، ولذلك نجدها - وإن اختلفت بيئاتها ، ومهما أبرزت من خصوصياتها - تمس الإنسان المطلق . ويمكن أن نعتبر أن كل أمة من الأمم مرت فى حياتها وتاريخها الطويل بمرحلة أسطورية سجلت آلامها وأحلامها وعاداتها ونضالها ؛ لأنها من أجل الحياة ومن أجل البقاء والاستمرار ، فتكتشف عن إحساس الإنسان وعواطفه وقوته وضعفه وتمرده و خضوعه وحبه وكرهه وحياته وموته. فشكل الأسطورة مرتبط فى ذهن البدائى بقدرته على الارتفاع على الواقع الطبيعى، والانفلات من علاقته المباشرة به وبإمكاناته على التجريد الذهنى .

بيد أن التجريد لا يعنى تجريد الواقع الطبيعى الموضوعى بشكل منطقى وعقلى بالارتفاع عليه ارتفاعًا حسيًا ووهميًا و رمزيًا بحيث تظل علاقة محددة قائمة بين ذلك الشكل الأسطورى والواقع الطبيعى الموضوعى .

عندما ابتعد الإنسان عن الفكر الأسطورى استطاع أن يفهم تلك الظواهر التى كانت تميزه فى فترة من فترات حياته ، ولكن لعل الإنسانية لم تكن وفية لتأثيرات الأسطورة اليونانية، فنلمح إنتاج سارتر فى " الذباب "، وأسطورة " أورفيوس " لكوكتو ، و"سيزيف " كامو ، و"أدويب ملكًا " لأندريه جيد . ولا يقتصر تناول الأسطورة على الشكل الأدبى الفلسفى أو الأدبى المسرحى ؛ بل يتعداه إلى حركة الترميز والتسميات ، مثلاً عقدة أوديب والنرجسية ..

إذا عدنا إلى عصر الكلاسيكية فى أوروبا سنجد أن الحركة الأدبية والفكرية قد نهلت كثيرًا من منبع الأسطورة ، مثل راسين فى " أندورماك وإيفيجينيا والسيد "، وغيرهم من الكتاب فى دون جوان ، ودون كيخوت ، و فاوست ، وحكاية روميو وجولييت التى تحولت إلى أسطورة .

كما أن هناك كثيرًا من الأساطير العربية قبل الإسلام، لكنها جميعها تعربت أو طمست بعد الإسلام ،ومنع التعامل معها لكونها تنتمى إلى الوثنية ،ومن ثم أهملت من المنظومة المعرفية ، ولم يصمد منها إلا القليل الذى لا يتعارض مع الفكر الإسلامى السائد .

إن علاقة المؤلف والنص المسرحى بالأسطورة خارج الرواية التاريخية لهذه الأساطير يصوغها داخل النص بالأساليب الفنية فى البناء المسرحى.

من ذلك نرى قيام المؤلف المسرحى باستقراء الراهن العربى ومعالجته فنيًا وأيديولوجيًا من خلال الخرافة المعالجة دراميًا ، إلا أن عدم الإلتزام بهذه الأساطير يبرر مسألة حق التصرف للمؤلف المسرحى الذى يعالج موضوعًا مستوحى من التراث معالجة درامية ،ومن ثم تجاوز المروى والمحفوظ فى الذاكرة الجماعية وإعطاؤه الأبعاد والإيحاءات والدلالات حسب ما يراه المؤلف معبرًا عن وجهة نظره الأيديولوجية ورؤيته الجمالية، فانعكس هذا الحق فى التصرف والتوظيف من خلال الرواية وعلى الخشبة للزمان والمكان ،ومن ثم على طرائق البناء الدرامى للشخصيات ، وخاصة الأبطال ، وهو ما نجده عند سعد الله ونوس فى مسرحية "الفيل يا ملك الزمان " ومغامرة رأس المملوك جابر ،وعند ألفريد فرج فى " الزير سالم " ، وعند رياض عصمت فى " هل كان العشاء دسمًا أيتها الأخت الطيبة "، وعند وليد إخلاصى فى " أوديب ومأساة العصر " . وقد تكون الشخصيات الأسطورية التى حملت أعباء المسرح باعتبار أن المؤلف أعطى أسماءهم عنوانًا لمسرحياته، وظاهرة جعل أبطال المسرحيات الأسطورية نساء، مثل فيدرا ،وإلكترا وميديا، وأنتيجون ، ولعله أراد أن يوحى بتلك القدرة اللامحدودة للمرأة الأسطورية والآلهة " عشتار " على التأثير والاستقطاب وشحذ الهمم .

لقد استطاع الكاتب المسرحى أن يقدم شخصياته الأسطورية على مستوى البناء الدرامى بمسحة من التركيب لشخصيات بطلة تتطور وتتفاعل مع محيطها، ومقتنعة بقضيتها فى الدفاع عنها، فأبرز بذلك قدرتها على التعامل مع الشخصيات المسرحية المعبرة عن نفسها بالحوار . إن ضبابية النص المسرحى تتأتى من حيث إن الكاتب يحرم عليه اللجوء إلى الخطاب الوصفى، فكتابته بعيدة عن الذاتية ،حيث إن كل اعتراف أو سرد سيرة ذاتية ممنوع عليه ؛لأنه لا يعبر عن نفسه ، ولا عن طريق خطاب شخصياته .

فالكاتب المبدع يحقق انفصالاً عن ذاتية الكاتب بعد أن فرضت الأسطورة نفسها على مخيلته ، وأقامت علاقات درامية فيما بينها وبين المؤلف. فالمسرحيات التى تستخدم الأسطورة تتحدث عن السلطة وعلاقة الحاكم بالمحكوم ، وهى قضية الإنسان منذ أصبح إنسانًا، وهى تشغله ، فالكتابة عن السلطة هاجس إنسانى قديم، وتاريخ العالم زاخر بالحكام المجرمين ،مثل نيرون وغيره.

وقد اهتم المسرحيون بهذه الشخصيات ،وهذه الظاهرة هى محاولة منهم لفهم ميكانيزمات الشخصيات المجرمة .كما قدم مهرجان دمشق الرابع عشر مسرحية "النمرود " التى تتحدث عن الحاكم والمحكوم ومانويل جيجى فى عرض " جنكيز خان "، فكانت الإطالة بها من كل الزوايا حتى لا تظل غامضًا وشاذًا لا يطوله العقل البشرى ،وحتى تزيل عن السلطة مفهوم القداسة ،فتتحول السلطة أمامنا على الخشبة إلى واقع حى له تجيلات واضحة ،يعمل حسب شروط يمكن تحديدها والإطاحة بها وتفكيكها من أجل الخلاص من براثنها التى لا ترحم .

فالمسرحيات التى هبطت من عالم الأسطورة إلى عالم الواقع تتجسد أمام المتفرج ،نجدها تتحدث عن سلطان جائر رجعى ومتخلف يحمل أسماء كثيرة .

إن الصورة الأسطورية فى الأدب والفن هى نتاج الخيال ، لكنها ليست مجرد وهم ،فلا شك أن الفكر الأسطورى هو فكر خارق ،وعندما نستلهمه نستلهم منه الشجاعة والقوة اللازمة لتجاوز عالم الإحباط الذى نعيشه. فالتوظيف الأسطورى فى المسرح العربى هو توظيف نسبى ينبع من منتوج ثقافى .

إن النصوص المسرحية التى وظفت الأسطورة بطريقة أو بأخرى ضمن مصطلح " مسرح التراث " هى سمة مرحلية من مراحل تطور المسرح العربى فى السبعينيات من القرن الماضى ،فقد قدم الطيب الصديقى فى مهرجان دمشق "مقامات الهمذانى " ، وقدم غنام غنام " آخر منامات الوهرانى "، وقدم محمد إدريس " إسماعيل باشا " ، وهذه الحكايات هى عمليًا أساطير تتماشى مع السائد فى تحميل الواقع الراهن .

لقد تناول المسرحيون العرب شخصيات أسطورية وأحداثًا من التراث والملاحم والتاريخ ،مع إضافات خيالية ،فحولتهم إلى كائنات وأحداث أسطورية ومن هنا نرى أن المسرح التصق باللعبة السياسية ،وكانت الحالات تتشابه وتتكرر بين الماضى والحاضر ، ومن زمن إلى آخر ،ومن حقبة إلى أخرى ،وحاول الكاتب تحويل ما حدث فى الأمس البعيد إلى راهن معيش ضمن مسرحيات يمكن القول عنها إنها مسرحيات تعتمد على أحداث التراث بشحذ الهمم ، مثلما استفاد وليد فاضل من أسطورة جلجامش بعد صياغتها مسرحيًا وإعادة ترتيب أحداثها لخدمة تطلعاته وأحلام شعبه ، ومثلما صاغ خليل هنداوى من أساطير الإغريق فكتب مسرحية "هارون وماروت " ،ومثلما استخدم توفيق الحكيم المذاهب العالمية فى كتاباته ، مثل " الكهف " ، و" يا طالع الشجرة " .

لقد وظفت الأسطورة توظيفًا معاصرًا يشعر القارئ أن إعادة الأسطورة كانت هدفًا ،وكتب على عقلة عرسان مسرحية " رضا قيصر " ، حيث نقل من خلالها أحداث روما إلى خشبة المسرح ؛لذا نرى أن الأساطير تعبر عن أحلام البشرية فى طفولتها، فنقلت تغنى الإنسان بأمجاد أبطاله واسترضاء آلهته ، فنشاهده كيف جسد مخاوفه إزاء ظواهر الطبيعة المبهمة ،وجزع الإنسان من بطش القدر الغاشم به وبآماله .

استلهم الكتاب العرب تطويع أسطورة أوديب لمتطلبات المسرح ورؤية القرن العشرين باعتبارها الأسطورة الأكثر انتشارًا ، فكتب توفيق الحكيم مسرحية " أوديب ملكًا " ، وعلى أحمد باكثير " الملك أوديب " ،وسمير سرحان " عودة الغائب " ، ووليد إخلاصى " أوديب ومأساة العصر " ،وربما كانت أسطورة بيجماليون التى أوحت لتوفيق الحكيم بكتابة مسرحية " بيجماليون " ،وأسطورة بروميثيوس التى ألهمت خيال خليل هنداوى فكتب " سارق النار " . أخيرًا لا بد من الإشارة إلى أن المسرح بوصفه تفاعلاً ثقافيًا استمد موضوعاته وعروضه من المسرح الأوروبى،

فقدمت خشبات المسارح مجموعة عروض مسرحية للأوروبيين كحالة تثاقف حضارى منذ أن وجه نابليون بونابرت مدافعه إلى الأهرامات ،وكانت المرحلة بداية مرحلة الانفتاح والتلاقح الثقافى بين الشرق والغرب ؛ كون الحملة جلبت معها – إلى جانب المدافع – المطبعة والصحيفة والثقافة الفرنسية الجديدة ،حتى إن المؤرخ العربى عبد الرحمن الجبرتى لم يستهجن الثقافة الفرنسية الجديدة ؛ بل حرض المثقفين على معرفتها وممارستها .

ملف العدد

الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح

تونس
المنجى بن إبراهيم

يقول العلامة الاجتماعى عبد الرحمن بن خلدون : " إن التاريخ فى ظاهره لا يزيد عن الإخبار، وفى باطنه نظر وتحقيق ".

واعتمادًا على هذه النظرية سأحاول أن أشير فى هذه المقالة إلى أهمية علاقة الفن المسرحى بالمادة التاريخية فى مفهومها الفكرى العميق وأبعادها التحليلية المتجانسة ، وقد اخترت هنا أمثلة من حياة المسرح التاريخى، ورموزًا لأهم التيارات الفكرية الممثلة والمعبرة لكل هذه الطروحات ، وأعنى بذلك :

■ التجارب الرائدة فى المسرح الغربى مجسمة فى محطات أساسية وهى :

١- المسرح اليونانى وأصول الفن المسرحى .

٢- وليم شكسبير والمسرح الإليزابيثى

٣- برتولت بريشت والعصر الحديث .

■ التجارب الرائدة فى المسرح العربى مجسمة فى محطات أساسية ، وهى :

١- المسرح الذهنى وتوفيق الحكيم .

٢- المسرح النضالى (أو السياسى) وسعد الله ونوس .

٣- المسرح الاحتفالى وعبد الكريم برشيد .

■ المسرح الغربى :

١- العبقرية اليونانية وأصول المسرح :

ارتبط المسرح منذ القدم بالحياة فى مختلف مظاهرها الطبيعية والإنسانية، وذلك من خلال الحركة والتعبير الملمحى -أى الإيمائى -وكذلك الرقص والتمايل والتقليد والمحاكاة عند الإنسان والحيوان والنبات، وتلك دلالات الظاهرة المسرحية التى تطورت عبر مرور الأزمان حتى بروز الفعل المسرحى المتفق عليه والمبتكر لمفردات عرضه أمام متفرج مدهوش، ثم مستوعب ، فمسام بتفاعل وتأثير . وقد كان لبلاد اليونان الحظوظ الأوفر فى وضع اللبنات الأولى للمسرح المنظم النابع من جذور العبادة والتعبد ، والتى آلت إلى طقوس دينية ،وأدت الطقوس إلى ألعاب وإنتهت الألعاب إلى الفعل الثقافى، وازدهرت بذلك عصور نيرة فى البلاد الهيلينستية انتشر فيها الفكر الفلسفى، وعرف فيها الأدب أوجه، والشعر مجدًا ما زال الأدب الحديث ينهل منه .

وأسست الفنون قواعدها فى مختلف المجالات : العمارة والنحت والموسيقى والأدب المسرحى بشمولية عرضه وإرتباطه بحياة المجتمعات، لا سيما فى شعائرهم وعاداتهم وتعلمهم وبحثهم عن إدراك كنه الحياة وفهم ما خفى من أسرارها، وعن تذليل ما استعصى من إشكالات محيطها الطبيعى ومحيط العلاقات فيما بين سائر المجتمعات الإنسانية، حيث تكمن غرائز البقاء للأقوى والسلطة والجاه والمال، وكل مظاهر النفوذ وسيطرة الذات الضيقة المسلك والسلوك .

نستخلص من هذا أن التفسيرات التى تناولها الأدب المسرحى القديم، خاصة فى بلاد اليونان، وأن كل مظاهر الحياة الفكرية عند عظماء الفلاسفة والشعراء القدامى تجمع على تباين أهمية العلاقة فيما بين راهن العصر بمتطلبات مقوماته اليومية ومختلف المنابع والدوافع التى أثرت فى السلوكيات الاجتماعية المتشعبة، وإن الاحتفالات الديونوزية فى أثينا مثلا قامت على هذه الأسس : الحروب بإنتصاراتها وانكساراتها ،

الصراعات من أجل العيش والبقاء ، التراث والأسلاف واستمرار الحياة ، استجداء القوى الخارقة من أجل الحماية والاستقرار .. تعد كلها موضوعات تطرحها أعمال شعرية تزخر بتجميد الماضى، مع الإشارة الثاقبة إلى الحاضر. وقد برزت هذه الموضوعات لتجسد البدء لابتكارات عظيمة مدت العالم بأبهى ما يمثل الفنون بوصفها أفعالاً وإنجازات حضارية عبر كل العصور .. بدايات مثلتها ستة أيام من الاحتفالات ، خصص نصفها للاحتفاء بانبعاث إله الخصب ديونيزيوس وعودته إلى الحياة بعد جمع أشلائه، فيؤتى به من المعبد، ويوضع وسط المسرح فى أجواء صاخبة وطقوس يكون فيها شرب الخمور مقدسًا؛ لأنه يجعل من الإنسان يصعد بفعل الانتشاء إلى مرتبة الآلهة ، وتخصص الثلاثة أيام التوالي لمسابقات الأعمال المسرحية، والتي أشع فيها مبتكرون في مجالات الشعر والمسرح يحملون أسماء : " إيسخيليوس، وسوفوكليس، ويوربيدوس ، وأرسطو فانيس" معانقين ومتفاعلين ، وربما متجادلين لإنجازات مفكرين آخرين في عصرهم يحملون بدورهم أسماء أرسطو وهوميروس وفيرجيل وسقراط وأفلاطون وطالاس وغيرهم مما جادت بهم العبقريات الأدبية والعلمية والطبية من زمن اليونان القديم .

٢- تحولات

من خلال ما يناهز الثمانية عشر قرنًا، وعلى غرار تقلبات الحياة البشرية وتطوراتها فى تلك الحقبات، عرفت الحياة المسرحية أيضًا كثيرًا من التقلبات والتغيرات والتطورات فى شتى الأماكن من أصقاع العالم، لا سيما تلك التى فرض فيها المسرح كيانه، واحتل فى النفوس والأذهان مكانة يصعب اقتلاعها، وحشر نفسه عنوة فى عادات الشعوب وتقاليدها ، ولم تستطع الرياح المناهضة له أن تزيحه من ارضية عرف كيف يتجذر فيها ، فمن المسرح اليونانى إلى المسرح الرومانى الذى تأثر كثيرًا، وحاكى عن قرب لصيق المسرح اليونانى، ومنه المسرح اللاتينى والكوميديا الشعبية والمايم والبانتومايم، كما عرف المسرح فترة قاسية، وهى محاربة الكنيسة لتلك الظواهر الفرجوية، مع أنها أصبحت ضرورة فى حياة الشعب الذى اعتاد ألعاب السيرك ، وكان يطالب بها قبل الطعام –والقاعدة لا تستثنى فى المنطقة الآسيوية، حيث كانت للمسرح محطاته وتأثيراته من خلال ميزاته الفنية واستخداماته الإبداعية بخصوصيات هندية أو صينية أو يابانية (النو والكابوى)، وبتباين ما بين الصبغة الدينية والأرسطقراطية، وبتأثير مسرح الظل ومسرح الدمى المتحركة عند عامة الناس، كما ظهر ذلك في تركيا وبلاد فارس، وعرف بمسرح خيال الظل والقرة قوز والبهلوان ، ولعل تعازى الفواطم كانت الظاهرة المسرحية الوحيدة التى سمح بها الإسلام أن تمارس طقوسها باعتبار علاقتها الدينية . كما كان للقرون الوسطى مسرحها أيضًا، ولو أنه لم يبلغ درجة كمال سابقيه أو بعد ذلك فى عهد النهضة، حيث كان لاختراع الطباعة تأثير كبير فى مصير تطور الفنون الأدبية، لا سيما فى المنطقة اللاتينية (إسبانيا –إيطاليا)، ثم كان الانفتاح العظيم بما يسمى العهد الذهبى للمسرح، وذلك فى أهم المناطق الأوروبية البارزة ثقافيًا (إسبانيا ، إيطاليا ، إنجلترا، وفيما بعد فرنسا والمسرح الكلاسيكى أو الكلاسى) .

٣- شكسبير والمسرح الإليزابيثى

نتوقف قليلا - كما أسلفنا - عند محطة المسرح الإليزابيثى ، وتحديدًا مع وليم شكسبير.

ظهر وليم شكسبير فى زمن كانت فيه الصراعات من أجل العيش والبقاء على أشدها، وكانت الحياة فى لندن مثلا متشبعة جدًا، فقد كانت مدينة تعانى فى أواخر القرن السادس عشر

إقبالاً متزايدًا للعاطلين عن العمل ، والمرتزقة المسرحين من السجون أو العاملين فى الشئون الفلاحية ، والمطرودين من الأراضى التى كانوا يشتغلون بها .. ففى سنة 1534 كانت لندن تعج باثنى عشر ألف متسول يجوبون مدينة يسكنها مائتا ألف نسمة ، ولنتصور حالات الفوضى والمآسى والاعتداءات، مما أوصل بعض العصابات المهيكلة إلى تنظيم فئات من اللصوص فى كثير من أرجاء بريطانيا . .وفى هذه الأطر الغريبة ، وعبر الساحات الشعبية ، كانت براعات اللصوص تنمو، وتنتشر حركية الباعة الجائلين وحيل المشعوذين من كل الأصناف، وتتحول ممرات الفنادق إلى حلبات ملاكمة، والساحات الخارجية إلى مصارعة الثيران ..

ولم يمنع كل ذلك من تأسيس عدد من القاعات المسرحية بمساعدة البلاط الملكى، وقد بلغت ثمانى قاعات بلندن مع بداية القرن السابع عشر، ثم سبع عشرة قاعة فى سنة ١٦٢٩. والجدير بالإشارة فى هذا الصدد هو التطوير النوعى فى الهندسة المعمارية للمسرح الذى عرف منذ ذلك الوقت بالمسرح الإليزابيثى المختلف عن المسارح اليونانية والرومانية من حيث المساحة المخصصة للأداء التمثيلى، وكذلك الغرف الخاصة بالطبقة الحاكمة ، وأيضًا مقاعد المتفرجين ، هذا إضافة إلى تطوير نوعى فى الطروحات وأساليب الكتابة التى ميزت مؤلفى ذلك العصر، وبصفة خاصة وليم شكسبير .

استطاع وليم شكسبير- بتميز عن معاصريه - أن يدخل على الفضاء المسرحى، وعلى مدة الأحداث التى تدور فيها حركية المشاهد المتغيرة بطريقة كانت حكرًا على الأسلوب الروائى، وهى حركية يكون الأبطال فيها بمثابة المخلوقات الحقيقية مع أنهم من عنديات شكسبير؛ ذلك لأن مسرح شكسبير هو المسرح فى معناه الفنى ، ولأن تفكيره يختصر عالمًا من الأحداث . يقول شكسبير فى هذا الصدد : " نحن خلقنا من نفس طينة أحلامنا ". فالأحلام عند شكسبير تمتزج بمسار الوجود الاجتماعى، والحياة بأسرها تمر من خلال نظره وهو يعيش أحلامه وعيناه مفتوحتان.

إن إبطال شكسبير إذن لهم ماضٍ وتاريخ، ولهم حياة اجتماعية، وحياة خاصة، وحياة داخلية، ووجودهم لا يتوقف باعتبار ما سيحدث لهم؛ بل ينصهر ضمن الصيرورة العامة لحياة الناس فى كل تفاصيل نموها الطبيعى . مسرح شكسبير هو حياة شاملة، ولكنها حياة متحكم فيها فكريًا وإبداعيًا، وإن أهمية التاريخ فى مسرح شكسبير تكمن فى السماح للشاعر أن يأخذ بناصية الإنسان كمحور أساسى فى صلب الأحداث، مما يجعل من عالم شكسبير فسيح الأرجاء ، يكون فيه الإنسان متجاوزًا لطاقته البشرية .

٤- العصر الحديث وبرتولت بريشت

إنى أرى أن الدراماتورج الألمانى برتولب بريشب هو أحد رموز تطور المسرح المعاصر ، وذلك على المستوى العالمى، ويعتبر مسرحه ثورة واعية على المسرح التقليدى المتعارف عليه، فقد حاول بريشت أن يكتب لمسرح العصر العلمى ، أو كما يسميه هو " المسرح الملحمى " أو " المسرح الجدلى "، وهو مسرح يتنافى والمسرح الكلاسيكى الذى يتجسد فى أجواء من الأوهام . بريشت يرفض الأكاذيب التى يبتدعها الفن، ويرفض كذلك البدع والخدع المعتادة، لا سيما عندما يكون ذلك على حساب النقد الاجتماعى ، وبهذه الأفكار يشير بريشت إلى أهمية الوقوف عند الراهن من حياة المجتمع وتحليل تفاصيله السلوكية فيما بين الأفراد والطبقات المتعايشة فى بوتقة واحدة ، مهما كانت المساحات الجغرافية متباعدة بين ساكنيها، فهم رهينة الظروف المتاحة والمتقاربة الفعل والمتشابهة الحدث ، فيمكن لما

يحدث فى جزء من بلاد الصين أن يكون فى علاقة جدلية مع ما يحدث فى مانهاتن ، وما يحدث فى البلاد الألمانية أن يتقارب مع ما يحدث فى بلاد القوقاز، وحتى ما شكل أحداثًا ماضية من التاريخ القديم يجعله بريشت فى جدال مع مفاهيم ثورية ماركسية عن طريق المسرح وأسلوب طرحه وكيفية تقديمه . ومن المؤكد أن هذا الرجل المثقف، والذى نشأ فى عائلة صناعية ، وعاش ويلات الحربين العالمتين، واصطدم بمجىء النازية، وعرف ظروف النفى والغربة المفروضة ١٩٣٣ تأثر بكل هذه العوامل التى ساعدت على تبلور النظرية البريشتية العالمية ، ويكفى أن تنظر فى عناوين البعض من أعمال بريشت حتى نلمس دلالات هذا المعطى الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح :

أدغال المدينة ١٩٢٢- رجل برجل ١٩٢٥ - أوبرا القروش الثلاثة ١٩٢٨ - الاستثناء والقاعدة ١٩٣٠ - جان قديسة المسالخ ١٩٣٢ - الرءوس المدببة والرءوس الدائرية ١٩٣٦ - مخاوف وبؤس الرايش الثالث ١٩٣٨- النفس الطيبة من تسى تشوان ١٩٣٩ - الأم شجاعة ١٩٤١- دائرة الطباشير القوقازية ١٩٤٥- بنادق الأم كرار ١٩٥٢.

ونخلص إلى أن برتولت بريشت قد نظر إلى مسرح صار منعرجًا فى حياة المسرح الحديث ، وقد أشار إلى ذلك من خلال كتابات لعل أهمها " الأورجانون الصغير " ١٩٤٩ والذى أصبح لاحقًا - وعلى حد قول النقاد والباحثين -إنجيل المخرجين البريشتيين فى سنوات الخمسين ، والذين اعتمدوا خصوصًا على النظرية المتبعة والقائلة : " إن المتفرج هو الملاحظ الحيادى والمنتبه لمشكلات وأوضاع يعرضها المؤلف على خشبة المسرح، وإن الفعل الدرامى يرتبط فيما بين الممثل المتكلم والمتفرج السامع والمصغى أو المنصت" .

■ المسرح العربي

١- توفيق الحكيم والمسرح الذهني

أعتقد أن الأديب توفيق الحكيم يعد ركيزة مهمة في انطلاق الحركة الناضجة للمسرح العربي ، لا سيما علي المستوى الفكري، وقبل أن يعرف التطورات عن طريق التفاعلات مع المتطلبات الفنية الحديثة، وقد يعود ذلك إلى سعة الاطلاع الأدبي والثقافي لدى كاتب أهل الكهف، وإلى شغفه بالفنون ، رغم معارضة الأهل في البدايات، كما هو الشأن في المجتمعات العربية عمومًا مع ظهور الفن المسرحي كبدعة غريبة ودخيلة مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين . وقد كان إصرار الحكيم على الاكتشاف وحب المعرفة متجاوزًا لكل العراقيل، فتمرس الرجل الأديب الفنان على خوض كل المعارك باقتدار، فكان له باع في الشأن الأداري، واكتسب قلمًا إعلاميًا برع بواسطته في إضفاء أساليب أدبية متميزة عبر المجال الصحفي، كما عانق النشاط السياسي وبنى علاقات مع الأوساط الحاكمة في أعلى مستوى (كان مقربًا من جمال عبد الناصر) ، وافتخر بالانتماء الوطني والدفاع عن المجتمع عصره، ووقف ناقدًا لمظاهره السلبية في الوقت نفسه . وقد كتب الحكيم للمسرح كثيرًا، وإن قيل ان قليلاً منه فقط قد يصلح للإنجاز والتمثيل، وإن كنت - من وجهة نظري -لا أتفق مع هذا الرأي .. وتميز الحكيم بذلك المزج الرهيب فيما بين الرمز والخيال والعمق الفكري في الوقت نفسه .

كل هذه المعطيات تجعل من توفيق الحكيم الكاتب الناضج الذي عرف كيف يستمد من تاريخه وتراثه ومحيطه الاجتماعي موضوعات مؤلفاته التي تعني في النهاية الراهن والحاضر في وطنه وفي مجتمعه ، سواء كان ذلك مع أوصال أوزيريس المتقطعة والباحثة عن توحدها

وإعادة ضم أعضاء هيكلها، وفي ذلك طبعًا إشارات إلى أوضاع بلاد مصر في تلك الفترة ، أو مع شهرزاد ووقوفها في وجه جبروت شهريار الرمز دفاعًا عن كيانها بوصفها امرأة وإنسانًا يتكامل مع الآخر .

مرة أخري نؤكد من خلال المسرح الذهني أو مسرح المجتمع لدى توفيق الحكيم أهمية الراهن عبر خيوط التاريخ والموروث والأبعاد التي تبدو ثانوية في حياة عامة الناس، ولكنها جوهرية في معناها البنيوي للمجتمع .

٢- سعد الله ونوس والمسرح النضالي

يعد الكاتب السوري سعد الله ونوس من أبرز الكتاب العرب الذين رفدوا الساحة بكتابات تنظر وتؤسس لمسرح عربي له معطياته الخاصة ودوره الفعال في الحياة الوطنية ونضالات الشعوب التي دمرتها - أو تكاد - الأحداث السياسية المتقلبة في الداخل والخارج للمنطقة العربية . والفن عند سعد الله ونوس قضية وطنية تحتاج إلى نهضة فكرية شاملة ووعي بما يمكن للفن عمومًا، والمسرح خصوصًا ، أن يسهم في كشف أغواره المتشعبة ، والمناداة بإصلاح الأوضاع المتردية، وقد تكون الوعي الداخلي بمظاهر التخلف أسبابًا رئيسية في تردي الأحوال الاجتماعية والسياسية. والاستفاقة المرجوة لهذا الوعي الوطني تعد أبرز المحاور في جل كتابات سعد الله ونوس، سواء تلك التي كانت مستوحاة من التراث مثل " الفيل يا ملك الزمن" ، أو من الأحداث السياسية الخطيرة مثل "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران "، وهي رد عنيف من الكاتب بعد هزيمة حرب ١٩٦٧.

وبصفة موازية لهذه الطروحات الفكرية اهتم سعد الله ونوس بأهمية التحرك والبحث في تغيير أشكال العرض المسرحي، مستفيدًا من نصائح بعض الغربيين، مثل المخرج الفرنسي جان ماري سيرو الذي كان يشير إلى الابتعاد عن تقليد المسرح الغربي وإيجاد سبل أخرى قد تنبع من الموروث وحلقات السير الشعبية، وقد برزت هذه الاستفادة في كثير من التقنيات المعتمدة في مسرح ونوس ، مثل "سهرة مع أبي خليل القباني" .

ملخص القول في هذه الإشارات أن مسرح سعد الله ونوس يثور على السائد والتقليدي والتبعي، ويؤسس لمسرح عربي يتضمن القضايا الفكرية العربية الجوهرية سياسيًا واجتماعيًا، وكذلك يبحث عن بديل في مفردات عرضه، وصنع فرجة بطابع خاص .

كذلك هو الراهن وارتباطه بالمحيط التاريخي في مسرح سعد الله ونوس

٣- عبد الكريم برشيد والمسرح الاحتفالي
"الحكواتي الأخير " نموذجًا

أود أن أحيد عن القاعدة قليلا للتحدث عن عبد الكريم برشيد، هذا الكاتب الهادئ هدوء البحر الذي ترتطم في أغواره الأمواج العاتية من خلال مؤلفاته أولا ، وعمق رؤاه الذاتية ثانيًا. وخروجي عن القاعدة في هذا التقديم يتمثل في التناول بشيء من التحليل لعمل مسرحي أعده نموذجًا في سير مفاهيم المسرح الاحتفالي لدى عبد الكريم برشيد، وهو مسرحية " الحكواتي الأخير ".

هي رحلة عجيبة يرسم عبد الكريم برشيد- بهندسة خاصة- مسالكها، وينسج -ببراعة- أشرعة المراكب والأحداث، ويشد إليها - بإتقان - الخيوط المحركة للفعل والشخوص، وعماده في ذلك : فطنة معاصرة للغوص في المورث الشعبي ، وسعة خيال في سبك أحداث المسرحية ، والتعامل اللبيب مع التجريب المسرحي ... وأنتج هذا المعطي قصة جميلة لساحة مغربية أو مغاربية، ولِمَ لا عربية ؟ وقد كانت فيما مضى تراثًا وألوانًا تلتقي فيها الحكايات والحكواتية الجميلة، وتبرز فيها الفنون التلقائية النابعة من حياة شعوب

المنطقة بمختلف مكوناتها الحلوة والمرة والإنسيابية والمعقدة والمنسجمة مع ظروف الحياة والمتناقضة معها في الوقت نفسه... وهي الآن تستعد لمعانقة واقع مغاير تمامًا لما كان ، واقع يبدأ بالهدم واستبدال معمار آخر به يشكل حياة أخرى بألوان مختلفة، وسلوكيات أخرى، وتعقيدات حياتية جديدة قد تحتاج إلى طرائق وأساليب مستحدثة بغية المواجهة والتصدي أو التماشي معها ومجاراتها، وذلك حسب الاقتناع الفكري والاستجابة الوجدانية لكل هذه المتغيرات ... يتمثل أبطال أحداث المسرحية في شخوص : الحكواتي، والحلايقي، والمغني، والكاتب العمومي، والمرشد السياحي، وناس الساحة القدامى، والمستحدثين، وشرائح من عامة الناس - نسوة ورجالا - وهم يصورون ويعيشون ويشتكون وينقدون ويرفضون ويقبلون وينكرون ويعترفون ويغنون ويرقصون فى حياتهم اليومية ... وفي هذا الخضم من التداعيات تتبادر في الذهن التساؤلات، وفي التساؤل بحث، وفى البحث نتيجة لا محالة، وقد تحمل إلينا ردّا وجوابا، وفي ذلك يكمن بيت القصيد، وتكون الحكمة، ويبلغ العمل الإبداعي منشوده ... ومن التساؤلات : ما وجه الاختلاف بين ألوان الماضي وألوان المستقبل بمفهوم الحاضر ؟ كيف يكون التغيير في البعدين الفكري والمادي ؟

هل هو مسح لما فات تفرضه معطيات الزمن الحاضر ؟ كيف يكون التقبل للمتحولات ؟ هل يتم ذلك بالمساهمة التلقائية المسئولة أو بالمساهمة ، المشروطة والمملاة إملاء مملا ؟ هل تعيش الساحة من خلال تصوير الكاتب حالة سقوط أو حالة إعادة بناء ؟ ما وجه المقارنة بمفهوم الأفضلية بين ماضٍ ولي بزخارفه وغد آتٍ بطلاسمه؟

من خلال هذه التساؤلات، واعتمادًا على صياغة نص " الحكواتي الأخير " تبرز انقسامات داخل ذات الكاتب فكريًا ووجدانيًا تمكنت من تصوير رائع لواقع غير رائع ربما لعالم معاصر مهدد بفقدان التواصل الإنساني واضمحلال النبل الأخلاقي تحت غطاء التآكل الاقتصادي في العالم الحديث، وتحدت وطأة العولمة والحداثة وما بعد الحداثة ، وما شابه ذلك .

نستخلص إذن من هذه القراءة المقتضبة في مسرحية " الحكواتي الأخير " أن ما بين ذلك الماضي الذي يحكيه عبد الكريم برشيد بحنين وتحليل وهذا الحاضر الذي نعيش كما يصوره لنا مذكرًا وساخرًا وغاضبًا ، وذلك المستقبل الذي ننتظر كما يشير هو إلى ذلك بحيرته ومخاوفه وتوقعاته . تتجلي الأحداث وتتشابك ، وتبرز الشخوص ، وتتفاعل المواقف وتتمازج وتتقارب وتتباعد، ومن هذا كله ترتسم الرؤي وتتضح في مفاهيم احتفالية عبد الكريم برشيد .

٤- خاتمة

" إن تاريخ في ظاهره لا يزيد عن الإخبار وفي باطنه نظر وتحقيق ".

ملف العدد

مكان العرض المسرحى المعاصر

أحمد مصطفى زكى
مصر

حدثينا عن مكان العرض المسرحي المعاصر، المكان الذي يقدم فيه الممثلون أعمالهم للجماهير ، وليس عن المسرحيات أو المؤلفين الذين قد يرد ذكرهم من وقت لآخر كلما دعت الحاجة إلى ذلك .

والمسرح الذي يعرفه اكثرنا هو ما يقدم لنا المتعة بمشاهدة التمثيل من خلال مسرحيات مختلفة ألوانها وأشكالها . ومصطلح "مسرح" من حيث هو مكان ، هو صالة كبيرة بها صفوف ومقاعد في مواجهة فتحة كبيرة مغطاة بستار ، وعند إزاحة الستار نشاهد منصة مرتفعة ، مزخرفة بمنظار مضاءة بأشعة كهربائية دقيقة التحكم في ألوانها ،وداخل هذه الصورة يعرض الممثلون مسرحيتهم.

ويبدو أن كثيرًا من العاملين بالمسرح فى أزمنتهم القديمة كانوا يطمحون إلى تطوير هذه المسارح ، ولكن إمكانات العالم المستحدثة لم تكن متاحة بعد فى أزمنتهم ، وهنا يكمن عمق التاريخ وتأثيراته .

والمسرح فى الماضى ،وفى عصوره الوسطى تحديدًا، كانت له أشكال متعددة لقصة دار المسرح أو المكان الذى يجرى فيه التمثيل .

أما اليوم فجماهير المسرح تبدو محدودة وصغيرة ،على عكس ما كانت فى بداياتها من قبل (جبل ، ساحة ، سوق ، كنيسة ... إلخ) . وتأسيسًا على هذا جاء فعل التأثير من جانب التاريخ على إحياء المسارح بدور عرض حديثة البناء رائعة التطور .

وهناك سؤال يطرح نفسه ،وهو :

من الذى يعيد المسرح التقليدى إلى جماهير العصر بإبداعات جديدة فى المعمار ؟

والجواب ببساطة أنه تاريخ الحداثة ،وبالتقريب على ستينيات القرن العشرين، وكانت معظم مسارح العالم تتيه ولعًا بمسرح العلبة الذى ينشر على مستوى العالم، وبخاصة دولنا العربية .

سوف أحاول فى هذه الدراسة أن يكون موضوعنا مرتبطًا بالمسرح المستقل، وتتمتع بخاصية قد لا يشاركها فيها أحد ،إذا عرفت أنك : إذا كنت فى لندن وأتيحت لك فرصة الذهاب إلى المسرح كل يوم، فلا نبالغ إذا قلنا إنك سوف تستطيع أن تشاهد كل يوم مسرحية جديدة على مدى ثلاثة أشهر.

البدايات والتأثيرات

أما تاريخ المسرح البريطانى فى بداياته فقد تمثل فى قصص دينى عرض فى الهواء الطلق فى عدة مدن، وتحديدًا فى بعض الأسواق التى اتخذت أشكال المسارح لأول مرة فى تاريخ بريطانيا . أما أول مسرح بريطانى فهو لم يُبنَ حتى عام ١٥٧٦ وسبق هذا البناء كثير من التأثيرات، ففى القرون الوسطى تعددت الاحتفالات والألعاب الشعبية قبل هذا التاريخ بمراحل مشاهد طقسية إلى أخرى سحرية ..

الرجال يبذرون الحبوب وتنبت الأرض بميلادها حياة يُعَبر عنها بالرقص فى موسم الحصاد، خاصة فى شهر مايو من كل عام . إنهم يرقصون ويفرحون بدورة الميلاد .

وتلك لمحة من بدايات المسرح وتطوره فى أشكاله البسيطة . وكم من مناسبات مماثلة

إعتدادها الأهالى وحضرها الملوك ، كما حدث فى سنة ١٣٧٧ فى مناسبة تتويج ريتشارد الثانى ملك إنجلترا ،حيث كان فى انتظاره بعض العازفين أخذوا مكانهم فى أحد الأبراج العلوية إبتهاجًا بمقدمه، وكم من منصات شيدت على جابنى الطريق، وعزفت الموسيقى بالقرب من شواطئ الأنهار، والتف الناس حول الممثلين والراقصين ،ومن لم يتمكن من المشاهدة جيدًا إعتلى بعض القوارب على الشاطئ لتتاح له الفرصة بشكل أكثر اقترابًا من الممثليين والراقصين، وشيئًا فشيئًا إتخذت العروض مكانها داخل الكنائس، وشيدت مناظر الجنة والجحيم . وعلى الجملة كانت العروض أكثر شعبية، وكان يسمح للمشاهدين باختيار أماكنهم المناسبة والتنقل من مكان إلى آخر للحصول على أفضل رؤية .

ثم كانت هناك مرحلة جديدة تخرج فيها الفرق التمثيلية من الكنيسة لتعمل على درجات (سلالم) الباب الرئيسى لها . وتعددت النصوص فى شكل قصص دينى . وهنا لم يكن الاحتراف قد عرف بعد طريقه إلى المسرح، وكان الممثلون من الهواة ، ولكن سرعان ما تحول هؤلاء إلى محترفين تدفع أجورهم الكنيسة، خاصة بعد أن ظهرت نصوص تدعم تعاليم الدين المسيحى وتقاليده، وكانت تمثل خارج الكنيسة .

وبالتدريج حلت اللغة الإنجليزية محل اللغة اللاتينية التى كتبت بها المسرحيات الطقسية ، وظهرت منصات مسرحية على شكل حظيرة يلتف الناس حولها وقوفًا بطبيعة الحال ،ومثل هذا المسرح كان بسيطًا خفيف الحمل، تحمله الفرقة فى تنقلاتها من مكان إلى آخر، وهذا شكل كان معروفًا فى العالم كله . وأما المنصة فكانت على ارتفاع يحقق مستويات النظر براحة تامة .

وتمر السنوات، وتتغير الحال، وندخل عصر شكسبير، وسوف نتعرض له فى التصميمات الأساسية بوجهها المعاصر .

التصميمات الأساسية

هذه التصميمات تمت بفعل تأثير التاريخ . ففى معظم العروض المسرحية كان هناك تصميم أو تصميمان بمثابة سبب لكل العروض المسرحية. وفى اليونان القديمة كان المسرح الضخم الذى يقام فى الخلاء موطن التراجيديا والكوميديا ، وفى العصر الإليزابيثى فى القرن السادس عشر كانت المسارح العامة الجلوب ، والبجعة ، وغيرها ،تفرض معطياتها المكانية الواسعة ، وحدودها الخاصة على مسرحيات شكسبير ومعاصريه ، ولكن كانت هناك أيضًا مسارح تقام داخل مبانٍ ، وكانت خاصة جدًا، مثل بلاك فرايرز BLACK FRIERS وكذلك كانت هناك مسارح تقام فى قصور ملكية، وفيها يقدم المخرجون عروضهم المسرحية .

الشكل السائد فى العالم للمبانى المسرحية

المسارح الأوروبية والأمريكية اليوم تعرض شكلاً سائدًا من فن العمارة الصالح للعمل : منصة مسرح البروسينيوم .

وهو أساسًا بناء مستطيل فى طرف جمهور النظارة ،وفى الطرف الآخر منصة مسرح، والفاصل بينهما يحدده " عقد " بروسينيوم من خلاله يشاهد جمهور النظارة أحداث المسرحية، ويختلف عدد جمهور النظارة من عدد قليل من الناس إلى بضعة آلاف، وعادة يفصل ستار بين جمهور النظارة ومنصة المسرح فيما بين الفصول،وكل المسارح الأمريكية والأوروبية تستوعب من جمهور النظارة ما يزيد على ألف . وبينما منصة مسرح سينيوم هى حصيلة العمارة المسرحية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ،وبينما وصلت إلى ذروتها القصوى فى القرن التاسع عشر ،فإنها لا يمكن أن يقال عنها بأية حال إنها لم تعد تساير العصر بإعتبارها

شكلاً مسرحيًا. وفى كل عام تبنى مسارح جديدة بها منصات بروسينيوم مع تحسينات بديعة، منها مثلا مصاعد هيدروليكية تهبط حتى أرضية المسرح ، وبروسينيومات مرنة وأجهزة لتوثيق الحبال تعمل بالآلات الحاسبة، ومنصات مسرح دوارة كذلك .

والخصيصة الأولى لمنصة مسرح سينيوم هى أنها تمثل بالنسبة إلى جمهور النظارة ،وبالنسبة إلى المخرج، صورة منصة مسرحية يمكن ضبطها والتحكم فيها ، وعقد البروسينيوم بمثابة إطار يبدو تقريبًا متشابهًا من جميع أنحاء قاعة المسرح . وبما أن جمهور النظارة لا يوجد إلا فى جانب واحد من الحدث ، ولا ينظر إلا فى اتجاه واحد طول الوقت ، فإن المنظر ممكن أن يكون خداعًا أو واقعيًا إلى حد كبير، وفى مسارح

البروسينيوم إبان القرون السابع عشر، والثامن عشر ، والتاسع عشر كانت المناظر المصورة ذات البعدين فى ازدهار ، وكانت الديكورات الطبيعية التى تنتسب إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تعد لتتواءم بطريقة مثالية لتقدم على مسرح البروسينيوم، وكان ديكور الصندوق بجدرانه وسقوفه الحقيقية وتوصيلات الإضاءة المثبتة بها، وما فيه من أساس لا يمكن أن يوجد إلا على منصة مسرح بروسينيوم ، فالمناظر فى هذا النوع من المسارح يمكن إخفاؤها بصورة فعالة عن أعين النظارة بين المشاهد .أما فى الجزء الخلفى من المسارح أو فى الجزء الذى يقع خلف منصة البروسينيوم وفوقها. لاحظ أن مسرح البروسينيوم هو الشكل السائد بالعالم العربى، وهو بناء منقول لحداثة المسرح العربى.وثمة شكل ثانٍ للمسرح شائع الاستخدام حاليًا ،هو مسرح الدفع المحورى THRUST STAGE ويسمى أحيانًا المسرح المفتوح، أو مسرح المنصة، أو مسرح الحلبة ذات الجوانب الثلاثة .

والمسرح عبارة عن منصة مربعة أو مستديرة، أو على شكل شبة منحرف يحيط بها جمهور النظارة من الجوانب الثلاثة، ويجلسون عادة فى منطقة مائلة ميلاً شديدًا (بزاوية)، ووراءها قطع تعد بين آن وآخر للمشاهد التمثيلية، أو هيكل معمارى دائم . ARGHITECTURAL BACK GROUNd . ومسرح الدفع المحورى عادة ليست فيه مناظر معلقة ، وأية مناظر به يجب أن تكون محدودة تمامًا.

ومسارح الدفع المحورى تستعين إلى حد كبير باستخدام مخارج ،وهى مداخل تمر خلال النظارة وتحتهم . وتعتمد المسارح الحديثة إلى حد كبير على مسارح الدفع المحورى ، ومن أشهرها مسرح جاثري GUTHRI THEATRE فى مينايوليس ، ومسرح ستراتفورد شكسبير فستيفال فى أونتاريو بكندا، وكثير من مسارح الفرق الصغيرة تستخدم مسرح دفع محورى .

ولعلنا ندرك هنا ما صنع التاريخ بالمسرح . هذا المسرح يدفع المؤدى إلى وسط النظارة، ويبرز وجوده وأداءه أكثر مما يبرز المناظر المحيطة به ،وهى قليلة بطبيعة الحال، وكان المسرح الإليزابيثى العام مثل مسرح الجلوب أساسًا دفعًا محوريًا،وليس فى الأمر ما يثير الدهشة، فإن كثيرًا من مسارح الدفع المحورى الأولى قد شيدت من أجل إحياء مسرحيات شكسبير، وبفضل وجود جدار خلفى يحتفظ مسرح الدفع المحورى ببعض إمكانات مسرح البروسينيوم فى مجال الإيهام، وثمة معلم لا يقل أهمية لمسرح الدفع المحورى، هو أنه طالما أن الأمر لايقتضى أن تكون هناك مناظر كثيرة ، أو أنه ليس من المتوقع وجود كثير من المناظر، فإن المسرحيات يمكن إخراجها عادة بأقل تكلفة.

مسرح الحلبة

وثمة شكل من العمارة المسرحية كان قد

عُرض كثيرًا، ولكنه قلما استخدم، وهو مسرح الحلبة ،أو مسرح في الحلقة . ويدور الحدث فى وسط حلبة يحيط بها جمهور النظارة، ويدخل الممثلون من أسفل الأجنحة (ممرات)، وقد حقق هذا المسرح نجاحًا باهرًا بهذا الشكل ، ولكنه لم يبلغ من الشهرة مابلغه نظيره الأقدم،وهو مسرح الدفع المحورى.

يركز العرض بمسرح الحلبة أيضًا على المؤدى أكثر مما يركز على أى شىء آخر، ويكاد يستبعد إمكانية وجود مناظر مجسدة ما دام أن أى شئ آخر يرتفع قدمين أو ثلاث أقدام سوف يحجب رؤية الممثلين من مواضع مختلفة فى وسط جمهورالنظارة الذين لهم تقريبًا ضلع فى الدراما بطريق المشاركة. ومع ذلك ،وتأكيدًا بعض هذه المسارح هناك فإن الديكور يتحقق بشكل رمزى.

وفي الخمسينيات والستينيات افتتحت مسارح أقيمت في " خيام ضخمة" على غرار الحلبات في أرجاء الولايات المتحدة لعرض مسرحيات رصدت لها ميزانيات كبيرة،ومعظمها موسيقية . مهما يكن من أمر فإن قليلاً من هذه المسارح المدرجة التي أقيمت علي شكل حلبات غمرت بعد أن ذهبت جدتها ،ولم يبلغ شكل الحلبة ماكان يتوقع أنصاره أن يصل إليه من طاقة واسعة في الانتشار...

ولعل المسارح المقامة في الخلاء أو المسارح المدرجة قد أقيمت علي غرار المسارح في اليونان القديمة وروما، وبعضها مبان ضخمة دائمة بمقاعد حجرية (تخفف من صلبتها وسائد) ،ومنصات مسرح مبنية ،مثل " مسرح هيرست" في مسرح بروكلي بكاليفورنيا ، وهو صورة طبق الأصل من مسرح إغريقي في القرن الرابع ق .م.، ولقد أثبتت هذه المسارح المتدرجة الضخمة قيمتها النفسية لكل المسرحيات ،ما عدا المسرحيات الدارجة التى ضاعف إمكاناتها المخرجون الأوروبيون، وبخاصة فرمين جيميه ، وماكس راينهارت ، وجام فيلار.

ومع ذلك فإن المسارح التى تقام فى الخلاء لا تقتضى أن تكون كبيرة، فالمسارح الصغيرة التى تقام على سقالات ، وتحملها أحيانًا عربات نقل ،يمكن أن تقيمها بسرعة الفرق المسرحية الجوالة، مثل فرقة سان فرانسيسكو للتمثيل الإيمائى، وفرقة يورك شكسبير فيستفال المتجولة . وكثيرًا ما تعرض فرق الفدائيين المسرحية روايات فى مركز التسويق، وتستخدم الحوانيت كمناظر، والعملاء كجمهور من النظارة . وفى هذه الممارسة يعود المسرح إلى شكل كان شائعًا على نطاق عريض فى العصور الوسطى، وظل مهملاً قرونًا طويلة .

وأخيرًا فإن هناك مسارح من نوع خاص، كثيرًا ما تقام من أجل مسرحية واحدة أو لطراز مسرحية ، مثل مسرح أولد جلوب فى سان دييجو، الذى هو تقريبًا إعادة لبناء دار مسرحية من العصر الإليزابيثى ، وكذلك مسرح أوريجون شكسبير فيستفال فى أشلاند باريجون، ومسرح أصولو فى ساراسوتا بفلوريدا ،وهو إعادة لمسرح فى القرن الثامن عشر ،وأيضًا دار أوبرا جود اسبيد فى إيست إيدام بكونتيكوت، ومسرح فورد فى واشنطن بمقاطعة كولمبيا ، وكلها إعادة لبناء مسارح من القرن التاسع عشر . ومعظم هذه المسارح ثبت أنها صالحة لاستضافة مسرحيات معاصرة أيضًا .

ولكن ليست هناك قائمة يمكن أن تستنفد إمكانات المسرح ، وها هو بيتر بروك يصرح قائلا:

" فى وسعى أن آخذ أى فضاء خال، وأطلق عليه اسم مسرح عارٍ، فالمسرح هو المكان الذى تعرض فيه مسرحيتك، وممكن أن يصمم أو يعدل كما يشاء المخرج ومن يعملون معه ".

والمخرج البولندى جيرزى جروتوفسكى يجد

مسرحًا جديدًا لكل مسرحية :

فبالنسبة إلى مسرحية " الدكتور فاوست " يجلس جمهور النظارة حول منضدة للولائم، ويدور الحدث فوق المنضدة .

وبالنسبة إلى مسرحية " الأمير الحازم " ينظر جمهور المتفرجين بإمعان من أعلى جدار ارتفاعه خمس أقدام إلى حفرة عميقة يدور فيها الحدث.

وفي مسرحية "حواء الأسلاف" يجلس جمهور المتفرجين في مقاعد متناثرة موزعة بعناية حول حجرة أخرى خالية ،والحدث يدور في وسطهم .

أما الإمكانات التي يشير إليها جروتوفسكي أماكن للعرض (حجرة مجردة من الأساس والمعدات أو معامل مسرحية مما يزيد قليلا على حجرة كبيرة وشبكة للإضاءة وبعض المنصات لمقاعد المشاهدين أو لخشبات المسرح، وقد أخذ الامريكي ريتشارد شيكنر فرقته التمثيلية النيويوركية بعيدًا عن منطقة برودواي إلي أسفل جراج في عمارة منهاتن الشهيرة، وأخرج مسرحيته "ديونيزوس٦٩ "في مخزن خالٍ لإيواء السيارات ،حيث استخدم ثلاث منصات صفت بعضها فوق بعض، وغطيت بالسجاد لتكون بمثابة خشبة مسرح ودار مسرح على السواء ،ودعا جمهور المشاهدين إلى الجلوس حيثما يشاءون ،وكان هذا هو البديل عند شيكنر للدار التقليدية.

ومعظم المسارح الجديدة تتخذ مواقعها في طرز مختلفة من مناطق الأداء.

ونحب أن نذكر أن مسرح البرسينيوم يمكن أن يتحول إلى مسرح دفع محوري بالتخلص من بعض المقاعد وبناء منصة.

والديكور وجمهور النظارة على السواء يمكن وضعهم علي خشبة المسرح ،ويمكن طلاء جدران المسرح أو تغطيتها أو زخرفتها لحمل جمهور النظارة علي أن يحسوا بجو عصر آخر ، وأكثر من ذلك يمكن أن تتعدل أزياء العاملين الذين يرشدون المتفرجين في مقاعدهم ،ويمكن أن تعدل ويُعاد تصميمها كأجزاء من التكوين الإجمالي للمسرحية .

المخرج واختيار المسرح

على المخرج ألا ينساق وراء النزعة الطبيعية كان يعتبر المسرح وسيلة لاتتغير لإخراج مسرحيته، وعليه أن يعتبره جزءًا من مسرحيته ،وجزءًا من اهتمامه الإجمالي . ولاختيار مسرح أو إيجاده أو تزيينه يمكن للمخرج أن يطرح على نفسه الأسئلة التالية :

١- كيف تبدو المسرحية في المسرح ؟ وكيف تعمل المسرحية ، ويحسها الجمهور وتبرز للوجود ، وكيف يمكن ترتيب المسرح على خير وجه ليحمل ما يدور في ذهني ؟ هل أريد أن يعرف جمهور النظارة بعضهم بعضًا أو يكونوا على دراية بالبناء؟ كيف يمكننى أن أجعلهم إلى حد ماعلى دراية بعضهم ببعض، ويعرفون أين يجلسون، وعلى علم بالعالم الخارجي؟

٢- أين يعيش النظارة الذين رغبوا فى أن يشاهدوا هذه المسرحية ؟ وأين يذهبون إلى المسرح إذا ما عَن لهم على الأقل أن يذهبوا ؟ إن المسرح لا يوجد بدون أنصار له يرعونه، وبدون وجود الضرب الصحيح من الأنصار لا يمكن أن تنجح مسرحية لها نوعية خاصة ، فقد منيت مسرحية " جرائم قتل صغيرة " بفشل ذريع فى برودواى، ولكنها حققت نجاحًا فى قرية جرينتش ،معقل التجريب الأمريكي، وبالعكس فإن مسرحية " شعر " لم تلقَ إلا نجاحًا متواضعًا في القرية، ولكن الحظ صادفها في بردواي.

٣- ماحجم جمهور النظارة الذين أود أن يحضروا لمشاهدة مسرحيتي، وكم متفرجًا في وسعي أن أحصل عليهم ؟ ومن الحمق أن أعرض مسرحية في قاعة ضخمة عندما يكون عدد

المتفرجين المتوقع حضورهم يتراوح بين خمسين إلى مائة، فالنظارة يشعرون بأنهم تتقاذفهم الأمواج في بحر من المقاعد الخالية ، ومن الحمق الفني تقديم مسرحية رقيقة خاصة جدًا في مسرح ضخم، حتى لو امتلأ المسرح بجمهور النظارة .

منطقة العرض المسرحي

قلنا إن منطقة العرض المسرحي هي المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية، وهو عادة خشبة المسرح، ولكن منطقة العرض المسرحى لا تقضى أن تكون بالضرورة خشبة مسرح ،كما أن المسرح لا يلزم أن تكون له خشبة محددة

ومخزن إيواء السيارات (الجراج) الذى اتخذه المخرج الأمريكى شيكنر للعروض التمثيلية ليس فيه افتراض خشبة مسرح محددة، وكثير من المسارح البينية تذهب إلى هذا الحد ، والحدث يقع فى أى مكان على البناء والأرض .

وبعض العروض المسرحية الأخرى تقتضى وجود خشبة مسرح محددة ،ولكنها تشتمل على مناطق أخرى من المبنى فى منطقة العرض المسرحى، فمثلا إخراج مسرحية " شعر " فى بردواى اقتضى أن يدخل ممثلون يتحركون فى وسط النظارة وأسفل الأجنحة عبر الصفوف، أن يتعلقوا بالحبال ويتأرجحوا فوق النظارة، وأن يخطو عبر أذرع المقاعد فى قاعة العرض، وأن يجلسوا فى المقاعد الخالية (إذا كانت هناك أية مقاعد خالية)، أو حتى " حجور " أفراد جمهور النظارة !

ومع أن هذا ليس أبدًا إبتكارًا جديدًا فإنه كان سببًا فى وجود كثير من الأسلوب المسرحى الكهربائى فى ذلك الإنتاج المسرحى .

والمداخل أسفل أجنحة المسرح شائعة الآن حتى فى مسارح البروسينيوم (وهذا العمل وغيره من الأعمال المماثلة كثيرًا ما يشار إليه بعبارة " تحطيم عقد البروسينيوم ")

وفى مسرحية عرضتها فرقة برلين لبريشت أخرجت بحيث جلس أفراد فرقة الأوركسترا فى لوج فوق جمهور النظارة، وكانوا يحتسون " الجعة" .

استباحة خشبة المسرح

عندما تكون هناك خشبة مسرح محددة، ويدور الحدث خارجها، فإنه يمكن أن نقول إن المساحة المتفق عليها لخشبة المسرح قد انتهكت حرمتها ، وانتهاك المساحة المخصصة لخشبة المسرح واستباحتها قد يتمان لأسباب فنية، فالمخرج قد يريد أن يكسب مساحة أكبر لأبواب الدخول والخروج، أو يود بالممثل أن يملأ فراغ خشبة المسرح،أو يخليها بسرعة مفاجئة. ومهما يكن من أمر فإنه قد يستبيح خشبة المسرح المعترف بها لأسباب جمالية ومسرحية أيضًا، وسوف يحقق هذه الأغراض، سواء شاء أو لم يشأ ،لأن خشبة المسرح توجد شكلاً مختلفًا من إشراك النظارة أكثر مما يفعل عدم استباحتها ، وهو شرط يجب أن يضعه المخرج فى الحسبان، وأن يحاول توجيهه إلى ما فيه فائدة له ولمسرحيته. والمسرحيات التى تتوسل بخشبة مسرح محددة غير مستباحة ومنطقة محددة لجمهور النظارة تعمل فى نطاق توقعات المتفرجين السابق إدراكها، وتقتضى تركيزًا أكبر من المتفرجين على المسرحية فى مقابل استيعابهم لها، وهذا ضرورى افتراضًا للمسرح الإيهامى، حيث يتصرف فيه المخرج إلى أن يجعل جمهور المتفرجين ناسين لما يحيط بهم ، ومن ثم يغرقهم بالمواقف والشخصيات فى المسرحية نفسها .

وفى المسرح الإيهامى نجد جمهور المتفرجين معزولاً بوضوح عن الحدث ، وبصفة عامة يتجاهله المثلون. ومعظم المسرحيات ذات النزعة الطبيعية والرومانسية تُخرَج بهذه الطريقة،

وجمهور النظارة يرى الحدث كثيرًا كما لو كان يشهده من خلال مرآة فى اتجاه واحد . وكثيرًا ما يطلق على العرض المسرحى الطبيعى على خشبة " البرسينيوم " مسرح الجدار الرابع الذى أزيل بمعنى أن جمهور النظارة يقتضى فيما يبدو السلوك على غير هدى داخل جداره الرابع الوهمى . وطبيعى أن هناك فوائد عدة للعمل بالأساليب الإيهامية . فجمهور النظارة آمن مستريح ، ولا تستباح خلوته، وهم لا يشعرون بأنهم مضطرون أن يتخذوا وضعًا، أو يكونوا رأيًا، وهم ليسوا فى خطر، وهم يستطيعون فى بساطة أن يسترخوا ويتمتعوا بالمسرحية التى دفعوا فيها ثمن تذاكر لمشاهدتها، وبعد أن يخلدوا إلى السكون يمكنهم أن يصبحوا ضالعين فى القصة وينفعلوا مع الشخصيات بقدر ما يشتهون، وفى وسعهم أن يضحكوا، وأن يبكوا ،وأن يغضبوا، وأن يفتتنوا ، دون أن يضطروا أن يقيموا وزنًا لعواطفهم ، كما أنهم يستطيعون أن يقعوا فريسة لسحر المسرح.

ولعل ٧٥٪ من العروض المسرحية فى العالم هى أساسًا إيهامية .

أما العروض المسرحية التى تستخدم منطقة عرض مسرحى غير محددة أو مستباحة، فإنها تقحم جمهور النظارة بطريقة مختلفة يمكن أن نطلق عليها اسم طريقة المشاركة. ومسرح المشاركة يسعى إلى إقحام جمهور النظارة والممثلين فى تجربة مشتركة، وشعار فرقة سوث كوست ربيرتوري بكاليفورنيا هو :" نحن الجدار الرابع خلف المتفرجين"، وهذا هو منهج مسرح المشاركة الذى يأخذ جمهور المتفرجين إلى خشبة المسرح، أو يعطى المتفرجين ما يركزون عليه أكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات. ومسرح المشاركة يطلب من المتفرجين أن يكونوا على علم بكثير من الأشياء المختلفة: الممثلين باعتبارهم جماعة من الناس، والممثلين باعتبارهم مسامرين، والموضوعات السياسية للمادة، وطبيعة المجتمع المعاصر، وظرف السخرية الذكية. وقد كتب الكاتب والمخرج الألمانى العظيم بريشت مسرحيات أخرجها بنفسه، وكان يقصد أن يشاهدها الناس باعتبار أنها غير إيهامية ،وكان يعتقد أن المسرح يجب أن يخلص نفسه من السحر ،ويوجد بدلا منه رد فعل سياسيًا شديدًا يثير نقاشًا سياسيًا بين أنصاره. كان بريشت يسعى إلى إجبار متفرجيه على أن يفكروا مليًا فى المغزى الأخلاقى لمسرحياته ،وليس فى القصة التى تنطوى عليها. ومهما يكن من أمر فإن المسرح غير الإيهامى ليس سياسيًا بطبيعته وحسب، فالمسرح الإغريقى الكلاسيكى الذى استخدم أقنعة، وتوسل برقصات وأغانٍ ومؤثرات مسرحية غير عادية، كان لا يتسم بالإيهام مثل المسرح الإليزابيثى، وهذا ما يقوله النقاد .

وهناك كثير من الأسباب التى تدعو المخرج إلى أن يرغب فى مخاطبة متفرجيه مباشرة أكثر مما يرغب فى مخاطبتهم بطريقة غير مباشرة (عن طريق الإيهام) .

ملف العدد

التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج

المغرب
عبد الواحد بن ياسر

"يحتاج المأساوي ، أكثر من الهزلي ، إلى ما هو تاريخي "
سورين كير كيجارد

سيكون موضوع بحثنا هو علائق التراجيديا بالتاريخ ، اتصالا وانفصالا واستمرارًا وانقطاعًا . وإذا كان مفهوم التراجيديا لا يستدعي تحديدًا وتوضيحًا ، بوصفه لحمة حديثنا وعصبه ، فإن مقوله التاريخ تقتضي منا بعض التمحيص والتدقيق .

نقصد بالتاريخ هنا معنيين مترابطين : التاريخ بوصفه معرفة -ولِم لا سردًا - بماضي الإنسان(١) أو علمًا بالوقائع الماضية بتعبيير ابن خلدون والتاريخ باعتباره يقوم علي وعي بالماضي ، اي بالتاريخ فالانسان لا ماضي له الا بقدر ما يعي ان له ماضيًا فعلا . الوعي بالماضي يرتبط عضويًا بالوجود التاريخي ؛ لأنه -أى الوعي -هو الذي يسمح بالحوار والاختيار (٢) .

ولعل أهمية التراجيديا -في صيغتها الإغريقية القديمة ، وفي شكلها الكلاسيكي الجديد ، وحتي في ثوبها العربي المتأخر -تعود إلى كونها تنهض على رؤية معينة للتاريخ غالبًا ما كانت رؤية نقدية عميقة ، حتى قيل عن المأساة إنها نوع من" النقد الذاتي للتاريخ "(٣).

تاريخية التراجيديا الإغريقية

أسست التراجيديا الإغريقية داخل الأشكال الاحتفالية العتيقة التي كانت أعياد "ديونيروس" مناسبة لها عند قدماء الإغريق ، نوعًا جديدًا من الفرجة استطاع أن يترجم مظاهر من التجربة الإنسانية ظلت حتى ذلك الوقت مجهولة . وقد ظهرت وتألقت واندثرت في لحظة تاريخية محددة لم تتجاوز القرن من الزمن (٤٨٠-٤٠٨ ق.م .) .كما أنها شكلت تعبيرًا عن وعي ممزق وإحساس عميق بالتناقض الذي يخترق الإنسان نفسه . وإذا كان الحس التراجيدي لا يكفي وحده لتفسير ميلاد التراجيديا ، فإنه ينبغي البحث عن المستوي الذي تتم فيه الصراعات التراجيدية ،وفي مضمون تلك الصراعات والشروط التي أنتجتها (٤) .

ويمكن القول بأن المادة الخام الأساس للتراجيديا هي الفكر الاجتماعي المرتبط بالمدينة، وأساسًا الفكر القانوني الذي كان قيد التكون والاشتغال . وتجدر هنا ملاحظة ذلك التشابه الموجود بين القاموس القانوني والتعبير التراجيدي، أو تحديدًا حضور القاموس في نصوص كبار شعراء التراجيديا . إن ما تبينه التراجيديا هو قانون في مواجهة قانون ، أو عدالة dike تصارع أخرى ، ومع ذلك فهي ليست مجرد مناقشة قانونية . إن موضوعها هو الإنسان الحي وهو يناقش ويختار ويتخذ مواقف، ويوجه فعله في عالم قيم متناقضة ، حيث لا شىء ثابتًا أو أحادي المعني . ومبدأ الصراع خاصية أساسية ومميزة للتراجيديا ، وهو نتيجة للمواقف والاختيارات المتناقضة .

إن اللحظة التراجيدية هي تلك اللحظة التي تم فيها ، في قلب التجربة الاجتماعية ، بروز مسافة وتباعد بين القديم والجديد ، دينيًا

وقانونيًا وأخلاقيًا ووجدانيًا . وقد انبثق الوعي التراجيدي بالمسئولية حين انقطع الإلهى عن الدنيوي وأصبحا متعارضين دون أن ينفصلا تمامًا ونهائيًا . واحتد هذا الوعي في اللحظة التي أصبح فيها الفعل الإنساني موضوعًا للتفكير والحوار ، ولكن دون أن يتخذ أساسًا مستقلا ، ودون أن يكتفي بذاته بشكل تام .

اشترط ميلاد التراجيديا الإغريقية ، بوصفها تعبيرًا فنيًا عن تجربة الفرد والجماعة في المدينة –الدولة اليونانية ،اشترط توافر جملة شروط اجتماعية وسياسية وحضارية جعلت من أثينا المدينة التي سنت قواعد المسرح وأسست سلطته Theatrocratieعلى حد تعبير أفلاطون (٥) . فقد شكلت المدينة –الدولة اليونانية Polis قطيعة مع العشير والقبيلة ، ومع النظام الملكى الأوليكارشى الذى كان سائدًا منذ فجر التاريخ اليونانى ، قطيعة جعلت من فضاء المدينة مجالاً تحكمه علاقات اجتماعية ، ويخضع لأفكار وقيم جديدة تقوم على العلمانية والوطنية ، وتحرر القانون ، وتميز الأخلاق والمعرفة الفلسفية والعلمية والسياسية عن السحر والدين ، وانتصار الشىء الأرضى أو الطبيعى على الشىء العلوى (٦).

وقد بدأت المدن اليونانية تكتسب بنيتها الجديدة منذ القرن السابع ق . م. ، فنشأت طبقة جديدة تتكون من التجار وأرباب الحرف والصناعات والمُلاَّك العقاريين ، وأصبحت الملكية العقارية والتجارة البحرية –عبر بحر الإيجيه – أهم مصدر للثروة فى مجموع بلاد اليونان ، فنتج من ذلك ميلاد اقتصاد ميركنتيلى جديد، وظهور النقد المعدنى ، والتبادل الذى انفصل تدريجيًا عن أصوله الطقوسية الدينية ، وتحول إلى تبادل تجارى محض (٧) . كما أن انكماش النظام الأوليكارشى وتضاؤل نفوذ الأرستقراطية ، أديا إلى ظهور تنظيمات اجتماعية وقانونية جديدة (٨)

ولم يكن المواطن اليونانى يشعر بفرديته كحقيقة ذاتية مطلقة ؛ وإنما كان يشعر بذاته كمواطن فى مدينة ديمقراطية ، وبهذا فقد كان الشعب اليونانى نفسه فردية متكاملة ، لا موضع فيها لأى تعارض بين سيادة الدولة وحرية لافرد بوصفه شخصًا مجردًا على حد تعبير هيجل (٩).

لكن تفحص الوجه الآخر للمدينة يخيب حنين هيجل والرومانسيين الألمان فى الرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، إلى تلك المدينة الموحدة التى يكون الفن تعبيرها الأسمى (١٠) . فالانسجام الذى كان يطفو على سطح المدينة كان يخفى فى العمق الصراع الذى جهدت الأجهزة السياسية والتشريعية للعصر الكلاسيكى فى تسويته ، فوضع دساتير جديدة ، وتأسيس مؤسسات مدنية لم يستطيعا وحدهما تحقيق السلم والعدالة الاجتماعيين ، فقد ظلت الديمقراطية اليونانية تعانى –حتى فى أوج ازدهارها –كثيرًا من النواقص والمفارقات التى لازمتها منذ ميلادها ، وكانت السبب الكامن وراء سقوطها واندثارها فى النهاية (١١).

غير أننا لا نستطيع أن ننفى تجربة البحث الفريدة عن الحرية السياسية والديمقراطية ، وقد احتد الوعى بها أكثر فى القرن الخامس ق . م . ، فعبر عنها فى الآن نفسه ، المؤرخ والشاعر التراجيدى على السواء : هيرودوت ، وإيسخيلوس أولاً ، ثم توسيديد ويوربيديس بعد نصف قرن (١٢) . وإنه لمن الخطأ اختزال تجربة البحث عن الحرية فى مجال السياسة والحياة المدنية فقط ، فـ " عدوى الحرية " قد اقتحمت كل مجالات الحياة الإغريقية ، بل إن كلمة Politeia لا تنحصر فى حدود النظام السياسى فحسب؛ بل تشمل قواعد الزوج، وتربية الأطفال،

وقيم الحياة. إنها فى كلمة واحدة " نمط حياة " ١٣ .بل إن المسرح نفسه اعتبر بمثابة تدريب شعرى للحرية تبحث من خلاله المدينة عن طريقها فى اتجاهات مختلفة (١٤) .

لقد كانت أثينا تمثل صورة مركبة تؤلف بين النظام والوحدة والانسجام على السطح والصراع والاضطراب والتمزق فى العمق ؛ ولذلك فهى لا تمثل نموذجًا مطلقًا للوحدة والإجماع فالمائة والثمانون سنة التى شهدت سيادة أثينا ، تتسم باضطرابات سياسية واجتماعية قوية ، وتناقضات بين الفئات والطبقات والأفراد ، مما لا يقدم إلا صورة شاحبة للانسجام المزعوم (١٥).

نشأت التراجيديا الإغريقية - إذن - فى هذا العالم القائم على التناقض المستتر تحت انسجام شاحب بين الوحدة والاضطراب ، بين الحرية والجبر ، بين الفرد والجماعة والقدر. وستبدو جدلية الصراع هذه بارزة فى آثار التراجيديا الإغريقية التى نمت وازدهرت فى عالم مضطرب وممزق بتناقضات عنيفة (١٦).

إن لحظة ميلاد التراجيديا هى لحظة القطيعة بين نظامين مختلفين ، لذلك كانت - شأنها شأن التاريخ - إحدى الأجوبة الممكنة عن الأسئلة المطروحة على الإنسان بحكم وجوده فى منظومة اجتماعية جديدة لم تكن معروفة فى التاريخ حتى ذلك الحين (١٧) . تقدم لنا التراجيديا شخصيات مجرمة ومعزولة بحكم الذنب الذى اقترفته، أو هى على وشك أن تقترفه ، وتمثل حالات مختلفة من الفوضى واللاتوازن : يهاجم (كسيركسيس) اليونان ، ويتقل (إيتيوكل) أخاه (بولينيس) ، ويستخف (بروميثيوس) بالقوة الإلهية، ويذبح (أوريست) أمه ، ويحمل (أوديب) معه جريمة وإثمًا ، هكذا فإن تمثيل الفردية المجرمة شيء يسود أجواء التراجيديا الإغريقية ؛ لذلك قيل : إن المسرح علم الحضارة الإغريقية ما هى الفردية من خلال رؤية فنية (١٨).

لكن إذا كان البطل التراجيدي بطلًا غير نموذجى ، ومجرمًا فى عرف المدينة، فإن جريمته كانت هى المدينة كلها ، تلك المدينة العاجزة عن إعطاء الحرية حقيقة وجودية . فما عجز الإنسان عن تحقيقه فى المدينة الموحدة المنظمة التى يحكمها القانون قد حققه على مستوى الخلق الفكرى والفلسفى والمتخيل المسرحى (١٩). فمحدودية الحرية هى التى تجعلها تطلب الانتقام فى إنتاج أعمال فنية أو تمثيلية بشكل خاص (٢٠).

٣ - غاية التاريخ ومعناه فى التراجيديا الإغريقية (إيسخيلوس)

حاولنا - فيما تقدم - أن نؤكد تاريخية التراجيديا ، وبينا كيف أن ما اعتبره الرومانسيون الألمان " معجزة يونانية " ، لم يكن شكلًا جماليًا خالصًا ، وتعبيرًا فنيًا مجردًا عما كانوا يزعمون أنه " مدينة موحدة ومنسجمة " (٢١) وإنما تشكل التراجيديا تكثيفًا فكريًا وجماليًا للشروط التاريخية للمدينة ، وتعبيرًا عن رؤية معينة للتاريخ، ثم إنها كانت تهدف إلى وضع واقع المدينة موضع نقاش من خلال تقديمها إياه كيانًا ممزقًا ومنقسمًا على نفسه . وبعرضها لأسطورة بطل قديمة ضمن واقع جديد، أرادت أن تبرز أن التناقض القائم بين عالم المدينة وماض قريب ، لم تختف ملامحه نهائيًا ، وأن الإحساس الأليم به ما زال قائمًا فى الذاكرة والمتخيل الجمعيين .

وإذا كانت التراجيديا تصويرًا لآلام بطل تنشدها جوقة الممثلين ، فإن الجوقة فى التراجيديا تختلف عنها فى طقوس تقديس الأبطال . وقد يكون للبطل التراجيدى بعض سمات البطولة القدمية الغريبة عن حياة المدينة الجديدة ، إلا أنه لا يشكل نموذجًا فى ذاته ؛ بل صار فى الشروط الجديدة مشكلة بالنسبة إلى

نفسه وإلى الآخرين؛ لذلك قيل إن التراجيديا ولدت عندما أصبح ينظر إلى الأسطورة بعين المواطن . ولا تكتفى التراجيديا بالتشكيك فى الماضى فحسب؛ بل تتعداه إلى حاضر المدينة ونظامها الجديد ، فالتغنى بالمثل الأعلى المدنى وبانتصاراته على قوى الماضى لم يكن يخلو من قلق وريبة حتى عند أكثر شعراء التراجيديا تفاؤلاً، ونعنى إيسخيلوس (٢٢).

وتأتى مسألة التاريخ فى قلب جل الأعمال التراجيدية (٢٣) لذلك تظهر الشخصية التراجيدية تارة كشخصية أسطورية ماضوية مسكونة بقوة دينية رهيبة ، وطوراً كشخصية تنتمى إلى حاضر المدينة وتعيش بين مواطنيها . ولا يبلغ الحدث التراجيدى قمة تأججه ، والعقدة أوجها ، إلا عندما ينبجس الزمن الإلهى ويتمظهر على الخشبة من خلال الزمن الإنسانى . وترتبط رؤية التاريخ التى تعبر عنها التراجيديا ارتباطًا عضويًا بفلسفة التاريخ لدى الإغريق ، باعتبار أنهم أول من اكتشف التاريخ ، لا بالمعنى الحدثى أو الإخبارى فحسب ؛ ولكن باعتبار أنه له غاية ومعنى ، أى كفلسفة للتاريخ (٢٤)ويندرج مفهوم التاريخ عند الإغريق ضمن رؤيتهم الكوسمولوجية عمومًا ، إذ لا يمكن فصله عن باقى مكونات هذه الرؤية وهى : القدر والآلهة والخطأ والمصادفة .

إن انبثاق الوعى التاريخى هو إحدى الظواهر الأساسية فى أثينا خلال القرن الخامس ق .م . ، حيث أصبح الماضى موضوع تأمل ومراجعة باعتباره تاريخًا . وفى اللحظة التى كان فيها فرينيكوس وإيسخيلوس يعرضان على الخشبة حلقات الحرب ضد الفرس كان هيرودوت يجوب الشرق من أجل كتابة تاريخ " الحروب الميدية . " هكذا كان يتعايش نمطان من الوعى بالزمن : زمن دنيوى يسير فى اتجاه واحد ، وزمن مقدس يعود إلى الماضى. وفى إطار التحولات الديمقراطية للمدينة ومنظوراتها الجديدة للإنسان والآلهة ، صارت مهمة التراجيديا هى تقويم العلائق بين الإنسان والمقدس –التى سبق أن طرحتها الأساطير –ولكن هذه المرة فى ضوء مقتضيات التاريخ .هذا ما يفسر ذلك الاهتمام القوى بتوظيف الآلهة فى التاريخ وفى التراجيديا على السواء، كما تعبر عنه مصنفات هيرودوت وتراجيديات سوفلوكليس (٢٥).

ليس غريبًا أن تكون تراجيدا " الفرس " لإيسخيلوس (٢٦) - وهى أقدم نص تراجيدى وصل إلينا من التراث المسرحى اليونانى - من نوع المسرحية التاريخية التى انصبت على مناقشة فعل التاريخ ونواميسه، ودور المتعالى فيه . وإذا كانت رؤية الإغريق للتاريخ تعتبر أن من قدر الشعوب الآسيوية أن تَغزو وتُغزى ، وتَحتل وتُحتل، فإنها ترى أن كل محاولة للغزو عن طريق البحر إثم Ate وعمل مدنس يدفع إلى هلاك فاعله ، وهذه فكرة متكررة ومبدأ ثابت فى تراجيديا " الفرس " وعمادها نفسه (٢٧) لذلك سيدفع الملك كسيركسيس الآثم بإمبراطورية كاملة نحو مصير مجهول فى معركة بحرية أبدع الشاعر فى وصف فصولها ، وسينهى - بسلوك طائش - أمجاد أسلافه وانتصاراتهم الماضية (٢٨) . وتظهر دورة التاريخ الأليمة فى المصير الذى انتهى إليه الفرس على يد كسركسيس الذى َحَّولَ انتصاراتهم هزائم شنعاء عصفت بأمجادهم التليدة. وحيث يواجه الفرس المنهزمون بسبب خطأ محتوم ما يمكن تسميته مع هيجل بـ " مكر التاريخ " يتغنى الإغريق بتحقيق " الوجود فى ذاته ولذاته "، حسب تعبير الفيلسوف (٢٩) . لكن جدلية التاريخ سرعان ما ستحول هزيمة الفرس عبرة إلهية لمن يخطئون فى حق نواميس المقدس، أو يقعون فى الطيش والشطط (٣٠).

يقول أرسطو : " إن مهمة الشاعر ليست فى رواية الأمور كما وقعت ؛ بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة (...) ؛ ذلك أن المؤرخ والشاعر إنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع . فالشعر بالأحرى يروى الكلى، بينما التاريخ يروى الجزئى " (٣١).

إلا أن الكلى لا يعنى بالضرورة النمطى ؛ لأن التراجيديا محاكاة لأشخاص فاعلين،لا لطبائع . والاختلاف بين الكلى والنمطى كالاختلاف بين فلسفة التاريخ والتاريخ الإخبارى . فالتاريخ بهذا المعنى لا يتيح إمكانية قيام التراجيديا ؛ لأن سلسلة السير التى يتألف منها تجهل مفاهيم الاحتمال والضرورة ومثيلاتها .

وإذا كانت الأشياء ممكنة إما بحسب الإحتمال وإما بحسب الضرورة ، فإن الاحتمال (الإمكان) قد يتضمن الضرورة ، إذ يمكن أن يظهر أن من بين الأحداث الماضية التى يرويها الشاعر ما كان ممكنًا قبل وقوعه ." فلا مانع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة (...) ، وأسوأ الخرافات والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث العارضة . وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التى تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة (٣٢) .

إن التقاء المحتمل (الممكن) بالضرورى هو ما يحقق مبدأ الكلية، إضافة إلى كونهما يضمنان انسجام الحكاية وتوفرها على عنصر العجيب الذى يحد بدوره من فعل الأشخاص ومبادرتهم .

يظهر- إذن - أن موضوع التراجيديا هو المصادفة التى إذ تتخذ بعدًا كليًا فإنها تثير الخوف والشفقة ؛ ومن ثم يمكن النظر إلى التراجيديا بمثابة المحاولة الفنية والفكرية التى عجز كثير من العلوم الإنسانية عن إعطاء معرفة نسقية بها . فإذا كان أرسطو يعتبرها أكثر فلسفة من التاريخ ، فإننا نستطيع القول بأنها أكثر تفلسفًا من الفلسفة نفسها (٣٣) فالتراجيديا هى فن الكلى ، لكنها أيضًا فن المفارقة التراجيدية ، أو فن طرح الأسئلة التى ليس لها جواب حاسم . وهى دائمًا أمينة لواقع المفارقة واللا حسم ، وهذا ما يجعلنا حتى اليوم نواجه بغموض وضعية البطل التراجيداى . هل كان أوريست وإليكترا و أنتيجون مذنبين ؟ هل كان يجدر بهم أن يختاروا القلق والألم ، أم المساومة والطمأنينة ؟ التراجيديا - إذن - تصوير لذلك الصراع الحى المباشر بين موقفين مختلفين فى واقع واحد ، ومجاهدة بين وجهين مختلفين لحقيقة واحدة . ولما كانت التراجيديا يقظة على المفارقة ، ولما كانت المفارقة صليب الإنسان ، ولما كان الصلب أشد ما يعانى الإنسان من عذاب وأليم ، فإن التراجيديا فن متعب ؛ لأنها تدعو الإنسان إلى اليقظة على مصيره ، وإلى الحسم فى أمر ما يعانى من مفارقة وإلى تخطى الأقدار بالإنسان أو الإنسان بالإنسان ؛ لذلك لم تعمر التراجيديا طويلاً ، وسرعان ما انحدرت إلى الدراما مع ثالث الشعراء اليونانيين : يوربيديس (٣٤).

٤ - رؤية التاريخ فى المسرحيات التاريخية لشكسبير

تغطى المسرحيات التاريخية لـ شكسبير Les Histories وهى " ريتشارد الثالث " و" الملك جون "، و" هنرى الثامن "، و" ريتشارد الثانى "، و"هنرى الرابع "، و" هنرى الخامس " ، تغطى على مستوى السرد أو الحكاية التاريخية ما يقارب القرنين من الزمن ، بين الثالث عشر والخامس عشر ، وهى فترة تميزت بقيام صراع مرير بين (آل لانكاستر) و (آل يورك) على عرش إنجلترا، صراع كانت تتضمه الدسائس والمؤامرات والاغتيالات من كلا

الطرفين ، وقد بلغ هذا التطاحن أوجه تحت حكم هنرى السادس ، لكن قيمة مسرحيات شكسبير التاريخية ليست فى سرد الحوادث التاريخية فى ذاتها، واستعراض تفاصيلها ؛ إنما فى الكيفية التى صاغ بها المؤلف هذه الأحداث ، متجاوزًا قشرتها الخارجية لاستخراج نواتها التاريخية الجوهرية . فليس التاريخ فى مسرحياته خلفية فخمة، ومعرفة نصية بالأحداث الماضية وصيرورتها ؛ وإنما هو فعل التراجيديا وبطلها .

لقد اتخذ شكسبير من التاريخ حجة قوية عاشها الناس وعرفوها جميعًا ، وعليها ارتكزت العبقرية الخلافة لتشرف على العالم ومشكلاته ، ولتوجه الناس نحو تأملات خصبة وشاملة فى معضلات البشر. فكان التاريخ بالنسبة إليه مركزًا ونقطة تحفيز ووثوب ، ونفخ فى الموضعات التاريخية القديمة حياة درامية جديدة (٣٥) . إن المسرحية التاريخية إذ تعرض العالم الموضوعى الخارجى ، فهى تعطى صورة كلية عن الحقيقة الموضوعية ، وتهدف إلى تصوير كلى لصيرورة الحياة . أما مركز هذه الكلية الصلب فهو الصراع الدرامى ، باعتباره صورة فنية لصراع الطموحات الإنسانية المتناقضة التى تشكل مركز ذلك الصراع(٣٦).

والصراع فى تاريخيات شكسبير ليس صراع أهواء وانفعالات سيكولوجية خالصة ، كما يقول ليون تروتسكى (٣٧) بل هو صراع بين النظام والفوضى (اللانظام) ، أى صراع فى التاريخ وفى السياسة . فمع شكسبير يظهر الشر لأول مرة فى شكله الحديث ، أى فى السياسة . والمسرح هنا لا يقوم بتقنين التاريخ أو بوضع سنن له؛ وإنما يريد منا أن نحياه باعتباره تحولًا وزوالاً لا يتوقفان ، كما يقول أوفديوس فى " مأساة كريولانوس " (٣٨).

لكن التاريخ يبدو فى تاريخيات شكسبير كما لو كان ساكنًا لا يتحرك، إذ تبدأ كل المسرحيات التاريخية بصراع على العرش أو على توطيده ، وكل واحدة منها تنتهى بموت ملك وتتويج آخر . ونجد فيها دائمًا الملك الشرعى يجر وراءه سلسلة طويلة من الجرائم ، فكل خطوة نحو السلطة يرافقها ويميزها القتل والعنف والخيانة. والصراع على السلطة هنا مجرد من كل أسطورية . إنه صراع على التاج بين أناس يتمتعون بالاسم واللقب والقوة . فإذا كانت الثروة فى العصور الوسطى تلمس وتشم ، ولم تستخلص من جسدها إلا فيما بعد ، حين أصبحت رمزًا ، أى شيئًا مجردًا ؛ فكذلك السلطة فى تاريخيات شكسبير لها اسم وعينان وفم ويدان . وصورة السلطة عند شكسبير هى التاج (٣٩).

والطموح فى التاريخ يستهدف الهيمنة أكثر من الغنى والثروة ، ومن ثم تظهر التعاسة التى تلازم الملك (٤٠) تعاسة يستبب فيها المتشوفون للملك والمضطهدون على السواء (٤١) .لكن محنة الملك تزداد بسبب المتربصين به ، ففى كل تاريخيات شكسبير نجد أربعة رجال أو خمسة يمعنون فى النظر فى عينى الملك المحتضر ويرقبون يديه المرتهشتين، فقد انتهوا من تنظيم مؤامرتهم ، واستقدموا الجنود الموالين لهم إلى العاصمة ، وتراسلوا مع تابعيهم، وقد أصدروا الأوامر للقتلة المأجورين .. وبرج لندن فى انتظار سجناء جدد . ولكل هذه الشخصيات اسم ونسب ووجه وشخصية تنبض بالحياة ؛ لأن شكسبير كاتب عظيم ، وقد تتغير صفات الشخصايات، فتكون شجاعة أو قاسية أو مخادعة ، وقد تختلف طبيعتها ، لكن الأسماء والألقاب تظل هى هى ، والدراما التى يمثلونها هى نفسها دائمًا (٤٢).

وبالرغم من تعدد الأبطال فى التراجيديا الشكسبيرية عمومًا فإنها قبل كل شىء قصة شخص واحد هو البطل، أو شخصين على الأكثر

هما البطل والبطلة (٤٣) . فهدف الشكل التراجيدي - كما يقول لوكاتش - هو إعطاء المباشرة إلى كلية الحياة ، بعرض عالم وهمى يقوم على عدد محدود من الناس والمصائر الإنسانية لإثارة الشعور بكلية الحياة (٤٤) .

هكذا تنبجس صورة التاريخ نفسه ، صورة " الآلهة الكبرى " ، وكل من الفصول المتعاقبة ، كل فصل من فصول شكسبير العظيمة إن هو إلا تكرار (٤٥) ذلك أن حتمية التاريخ تريد أن ينحدر الملك وينكر باستمرار (٤٦).

ومن بين كل التاريخيات ، يظهر اشتغال " الآلهة الكبرى " بارزًا فى مسرحيتى " ريتشارد الثانى " و" ريتشارد الثالث " ، وهما أروع تاريخيات شكسبير جميعًا . ففى المشهد الرائع فى " ريتشارد الثانى " الذى يتنازل فيه الملك المخلوع عن العرش ، تظهر الكيفية الفظيعة لعمل " الآلهة الكبرى " ، فى اللحظة التى تنتقل فيها السلطة من يد إلى يد (٤٧) . ولا يسمح للملك المخلوع بالكلام طويلاً، فالإطاحة عن العرش يجب أن تتم بسرعة ونهائية، ويجب أن تتوج بإدانة الملك السابق بسبب خيانته حتى لا يظهر الملك الجديد مغتصبًا . وليس ريتشارد الثانى إلا صورة مثيرة للفشل ، فهو ليس ملكاً خيرًا ولا شريرًا إذ ليس هناك ملوك أشرار وملوك أخيار؛ هناك فقط وضع الملك ، وهو وضع لا مكان فيه لحرية الاختيار .

إن شخصيات شكسبير صنفان : الفاعلون والمترددون ، وغالبًا ما يتسم البطل الشكسبيرى بالتردد فى مواجهة عدوه الطبيعى الفاعل ، فنراه يسير تدريجيًا إلى الهاوية ، وهذه حال ملوك شكسبير (٤٨) التراجيديا الشكسبيرية -كما يقول برادلى -قصة كارثة غير عادية تفضى إلى موت رجل فى مركز سام ، يسهم هو نفسه بقسط ما فى هلاكه ، فالأفعال والتصرفات الإنسانية هى الأغلب فى تراجيديات شكسبير (٤٩).

ويمكن القول بأن المسرحيات التاريخية هى التجسيد التراجيدى – الذى يبدأ بسيطًا لكنه يتطور نحو التعقيد – لاختلال النظام وانتهاك قوانينه الطبيعية ، فتراجيديا "ريتشارد الثانى " هى قصة جريمة أصلية ،وتصوير لحالة ملك يجلب على نفسه، وعلى إنجلترا بأسرها ، ويلات الحرب الأهلية والفوضى الدموية خلال قرن كامل بسبب أوهامه الأنانية (٥٠) . وعندما يمسرح شكسبير التاريخ فإنه - قبل كل شىء - يلخصه ويكثفه ، ويجعل منه تاريخًا مقطرًا ، نقيًا من كل شائبة ؛ لأن التاريخ نفسه أشد درامية من دراما الملوك ، هكذا يحوى شكسبير سنوات فى شهر، وأشهرًا فى يوم ، فى مشهد واحد رائع ، فى ثلاثة خطابات أو أربعة تؤلف جوهر التاريخ (٥١).

ويكون الفصل الأخير من " ريتشارد الثانى " بمثابة الفصل الأول فى تراجيديا جديدة هى "هنرى الرابع " . ففى الأولى كان بولينجبروك – الذى سيطيح بـ ريتشارد الثانى ويستولى على العرش - " بطلاً إيجابيًا " منتقمًا ، نافحًا عن القانون المنتهك والعدالة المهدورة . غير أنه فى مأساته لن يستطيع أن يلعب إلا دور ريتشارد - الملك الشرعى الذى ستنتقم له السماء - ولن يعرف عهده أقل مما عرفه العصر السابق، من الاضطراب والحروب الأهلية التى سترزح تحت نيرها أجيال ، قبل عودة السلالة الشرعية . هكذا يبدأ وينتهى عصر الملك المغتصب (هنرى الرابع)، مجسدًا اشتغال الآلية الثابتة التى تراكم أسباب فنائه (٥٢) . وليست " ريتشارد الثانى " تراجيديا ملك مخلوع فحسب؛ بل هى فى الواقع تصوير لخلع فكرة السلطة الملكية نفسها . ففى الفصول الأولى من التراجيديا يشبه الملك بالشمس ، لكن

سرعان ما يطوح بالشمس من مدارها ، ومعها بنظام الكون ككل :

" بربك لتجلس على الأرض ،

فنروى الأقاصيص الحزينة عن موت الملوك ،

كيف أن منهم من عزل ، ومنهم من فى الحرب قتل ،

منهم من لازمته أشباح الذين عزلهم ،

ومنهم من مات مسمومًا من زوجته ، أو قتل وهو نائم" (٥٣).

هكذا يظهر عصر النهضة كسلم فخم ، يتساقط على قمته الملوك ، الواحد بعد الآخر، إلى الهاوية . وتظهر تراجيديا " ريتشارد الثانى " كتراجيديا المعرفة الناتجة عن طريق التجربة ، تمامًا مثلما تنتج معرفة (أنتيجون) و (أوديب) عن آلامهما ، فتراجيديا التاريخ لا توجد بغير وعى . وينتهى ريتشارد الثانى إلى الهاوية بوحشية وفجائية ومعه تتحطم بنية العالم الإقطاعى فليس الملك هو الذى يخلع عن العرش ؛ بل إنها لاشمس وقد توقفت عن الدوران حول الأرض (٥٤).

فى مسرحية " ريتشارد الثالث " يضغط شكسبير إحدى عشرة سنة من التاريخ وكأنها أسبوع واحد ، ويعود فيرينا الساعات ، واحدة تلو الأخرى ، كل ذلك حسب ما تمليه المواقف التراجيدية التى لمت مواقف خلقية أو دينية إزاء آلهة خالدة . ففى تاريخيات شكسبير ليس هناك من آلهة ، هناك ملوك فقط ، كل منهم جلاد وضحية وهناك أناس خائفون لا يملكون إلا أن يحذقوا فى سلم التاريخ الكبير. وليس ثمة قدر يقرر مصير البطل ، بل إن عظمة شكسبير تكمن فى وعيه بمدى انخراط الناس فى التاريخ ، وإن البرج والقصر وميادين القتال توجد كلها فى إنجلترا . كل ذلك كان من متكشفات عبقرية شكسبير التى مهدت لميلاد التراجيديا التاريخية الحديثة (٥٥).

لم يكن شكسبير عارفًا بالتاريخ والفلسفة والجغرافيا ، فمظاهر الخلط فى الأزمنة والأمكنة، والجهل بجينيالوجيا الأنساق الفكرية بارزة فى أعماله ، لكنه كان يعرف جيدًا كيفية اشتغال " الآلهة الكبرى " . يعرف أن لوالبها وعجلاتها سادة كبار وقتلة مأجورون ، آلة تجبر الناس على العنف ، والقسوة ، والخيانة ، وتطالب دومًا بضحايا جديدة (٥٦).

يشبه ريتشارد الثالث نفسه بـ ميكيافيلى ، وما من شك أنه قرأ كتاب"الأمير" فالسياسة عنده تراجيديا عملة صرف ، فن غايته الحصول على السلطة ، والسياسة لديه لا صلة لها بالأخلاق . إن ميكيافيلى يضع فى مقدمة خصال الأمير قوة شخصيته وطبعه ، وكذلك ذكاؤه ، ووضوح الفكرة لديه، ودقة تقييمه ، وهى الفضائل التى تضمن استمرار الملك فى أدق الظروف وتقلبات السياسة .وإن أولى نتائج انتشار كتاب " الأمير " خارج إيطاليا هى أنه سيوفر للمسرحيين الإنجليز متنًا نظريًا، وشخصية تحول هذا المتن إلى فعل وممارسة (٥٧).

إن ريتشارد الثالث مفكر يسيطر على " الآلة الكبرى " ،إنه ارادتها ووعيها ،ولأول مرة يرينا شكسبير الوجه الإنسانى لهذه الآلة ، وهو وجه مرعب بقبحه وتكشيرة شفتيه القاسية ، لكنه أيضًا وجه سافر ، وريتشارد الثالث شخصية مسرحية مفعمة بالتجربة التاريخية ، وبواسطته استطاع الشاعر الكبير أن يصفى حسابه مع العالم القديم .وبنفس قوة التكثيف والإيحاء والعبقرية يختصر شكسبير الزمن فى ليلة واحدة فى مشهد اللقاء بين ريتشارد والليدى آن، ذلك المشهد الشكسبيرى العظيم الذى يقنع فيه الملك المرأة التى قتل زوجها وأباها وأبا زوجها ، بأن تدخل حجرة نومه طائعة راضية (٥٨).

هكذا ، فإن الآلة الرهيبة كلها ، موت الأعزاء، الصراع من أجل السلطة والتاج ، كل ذلك يبدو أنه

كان من أجل الليدى آن ، ومن أجلها فقط . لقد جرد العالم من المظاهر وألغى النظام الأخلاقى ، والتاريخ الآن كف عن الوجود ،وليس هناك إلا امرأة ورجل وبحر دم مراق (٥٩) . يتقلص العالم إذن إلى قوتين من قواه : الحقد والشهوة فالليدى آن ما زالت تكره ريتشارد ، لكنها الآن وحيدة مع كراهيتها فى عالم ليس فيه إلا الشهوة . إن شكسبير لا يمسرح التاريخ فحسب؛ بل يمسرح السيكولوجيا، ويعطينا شرائح كبيرة منها ، وفيها نجد أنفسنا . إنه يملك موهبة الكشف السيكولوجى للحجب (٦٠).

لكن مصير ريتشارد الثالث لن يختلف عن مآل سابقه (ريتشارد الثانى) . ففى الفصل الثالث لن يكون إلا ملكًا مطاردًا ، تساوى مملكته حصانًا يمكنه من الفرار : "حصان ! حصان! مملكتى مقابل حصان !" (٦١) . إن الثمن الحقيقى للقوة، للتاريخ ، للتاج . حصان واحد يساوى مملكة بكاملها . يقول كوت بخصوص تاريخيات شكسبير.

" فى التاريخيات أرانى دائمًا معجبًا بإدراك شكسبير اللحظة التى فيها يدفع التاريخ الأمير الذى كان حتى الآن جبارًا إلى طريق مسدود، اللحظة التى فيها يصبح ذلك الذى كان يصنع التاريخ ، أو يحسب أنه يصنعه ، شيئًا من أشيائه، اللحظة التى يتبدى فيها أن (الآلة الكبرى) أشد جبروتًا من الرجل الذى حركها " (٦٢) فى مسرحيات ريتشارد الثانى " و "ريتشارد الثالث" و"هنرى الخامس" و "هنرى السادس" يظهر أن التاريخ هو شخص التراجيديا الأوحد .

أما فى " هنرى الرابع " فنجد هنرى الرابع يخلع ريتشارد الثانى عن العرش، ويصدر أوامره بقتله هو وأتباعه ، لكن حلفاءه يتمردون ؛ لأن هنرى بالنسبة إليهم طاغية جديد ، وسيبدأ التاريخ من جديد ، لكن التاريخ هنا ليس إلا شخصية من شخصيات المسرحية ، ولا تجرى أحداث المسرحية فى القصر الملكى فقط ، وأفنية القلاع الإقطاعية، وسراديب البرج، وشوارع لندن، حيث يسرع المواطنون المرتعبون فى سيرهم؛ وإنما تنتقل الدراما أيضًا إلى الحانة ، حيث يكون فولستاف –هذا الفارس البدين الذى لا يستطيع منذ سنين أن يرى ركبتيه تحت كرشه الضخم – ملكا أيضًا (٦٣) . إن شكسبير يقحم هنا كوميديا نهضوية غنية بين فصول تاريخ قاس وجهم ، مثلما تقتحم المشاهد الكوميدية جل تراجيدياته ، وعلى مستوى النص الواحد (٦٤).

وإذا كان شكسبير فى " ريتشارد الثانى " و" ريتشارد الثالث " يكشف آلية السلطة مباشرة ، ويسقط الجلالة الملكية عن عرشها ، وينزع عنها كل وهم ، فإنه فى " هنرى الرابع " يعرض ملحمة وطنية يقودها بطل قومى . ويجسد فولستاف شهوة النهوضيين فى الحياة ، وضحكهم الهادر من السماء والجحيم ، من التاج وسائر شرائع الدولة، لكن هذا الفارس البدين يمتلك حكمة وتجربة العامة ، وهو لن يترك التاريخ يخدعه ، إنه يهزأ منه (٦٥).

فى " هنرى الرابع " مشهدان ممتازن : الأول نرى فيه فولستاف وقد صار قائدًا لجيش المشاة، يسير مع رجاله إلى المكان الذى يجتمع فيه الجيش المكون من الكسحاء والبؤساء الذين لم يستطيعوا التملص من التجنيد ، والمشهد الثانى نرى فيه فولستاف فى ميدان المعركة وهو يتحدث إلى نفسه فى مونولوج رائع :

" ... ما الشرف ؟ كلمة . وماذا فى هذه الكلمة شرف ؟ هواء .

ربح رائع ... الشرف مجرد شارة ، وهكذا ينتهى السؤال والجواب" (٦٦).

لقد كان شكسبير شغوفًا بتشبيه الحياة

بالمسرح ، مسرح الكون الذي ليس لا تراجيديًا ولا كوميديًا ؛ وإنما هو يستخدم ممثلين تراجيديين وكوميديين (٦٧) .

التراجيديا التاريخية نوعان : الاول ينبني على الاعتقاد بأن للتاريخ غاية موضوعية ومعنى ، وأنه معقول ومعقلن ، وهذه الرؤية للتاريخ تغرق المأساوية في تفاؤليه تاريخية تقدمية ، وتجعل التراجيديا ثمنًا لتقدم الإنسانية . والنوع الثاني يقوم على الاعتقاد بأن التاريخ لامعني له ، وأنه إنما يعيد باستمرار دورته القاسية، كقوة طبيعية ، كالعاصفة والإعصار ، كالميلاد والموت . وهذه الرؤية هي التي توجه وتنتظم كل أعمال شكسبير، بما فيها التراجيديات العظيمة (٦٨).

رؤية التاريخ بين محمد الماغوط وسعد الله ونوس

تحكم عملية توظيف التاريخ والتراث في مسرحيات الشاعر محمد الماغوط والكاتب المسرحي سعد الله ونوس ، رؤية نقدية جذرية تعكس وعيًا عميقًا بهذا التاريخ يعمل علي استلهام الجوانب الإيجابية المشرقة ، ونقد المظاهر السلبية المظلمة فيه وتجاوزها . والتجربتان ، وإن كانتا تلتقيان في هذه الخاصية ، تختلفان في النتائج والغايات . ففي حين تتميز رؤية الماغوط للتاريخ بما يمكن تسميته بنظره جروتسكية ساخرة تهدف إلى نقض التاريخ المدون وهدمه ومحاكته من منطلق الحاضر ، نجد رؤية ونوس تتضمن كل ذلك وتتجاوزه، وتتطلع إلى واقع مغاير واستشراف أفق مستقبلي ينعدم فيه الاستغلال واللامساواة والاضطهاد . وتعد مسرحية " المهرج " لـ محمد الماغوط ، و"مغامرة رأس المملوك جابر" لـ سعد اله ونوس من أهم النصوص التي استلهم فيها المؤلفان -كل من وجهه نظره -المادة التاريخية والتراثية لمعالجة قضايا راهنة ، خصوصًا تلك التي فجرتها وعمقت الوعي بها هزيمة حزيران ١٩٦٧ .

رؤية التاريخ الجروتسكية عند الماغوط

قبل أن يصبح محمد الماغوط (١٩٣٤-٢٠٠٦) كاتبًا مسرحيًا ، هو شاعر متميز في لون خاص من الشعر ، يكاد ينفرد في ساحة الشعر العربي بعد الهزيمة . ومن علامات ذلك ثورته الجذرية على بنية الشعر العربي التقليدي ، وإبداعه قاموسًا شعريًا جديدًا ، وخلق علاقة خاصة ومتجددة باللغة . وهكذا تتجلى إنجازاته الشعرية في خلق جو متميز فتان بفرحه ومأساويته على السواء ، يتصل بالعصر وينفصل عن الموروث الشعري التقليدي . وتعكس أشعار الماغوط حالة الضياع والإحباط التي يعانيها الشاعر داخل وطن مهزوم ، مما يجعل حبه للوطن الذي يبلغ درجة العشق الصوفي ، يتحول أحيانًا كراهية وعدوانية ضد وطن الهزيمة . كما تطفح قصائده بالعجز وغياب القدرة على الفعل ، وبسوداوية خاصة لا نجدها عند شاعر آخر غيره (٧٠) . لكن هذا الطابع السوداوي يتحول عند الماغوط إلى نوع من السخرية والتهكم يعلنهما في وجه واقع الإحباط والهزيمة . وقد ظهر ذلك واضحًا في مسرحيته التي تعبر أكثر من غيرها عن هذا المنحي في تفكيره وشعره، ونعني مسرحية " المهرج " .

تتألف مسرحية " المهرج " (٧١) من ثلاثة فصول ، وتدور أحداثها في حي شعبي ، حيث تصل فرقة مسرحية جوالة لتقدم عرضها في ساحة الحي أمام مقهى شعبي ، فيتجول زبناء المقهى إلى جمهور متفرج ، مما يزعج صاحبها ويثير غضبه . وتشرع الفرقة في تقديم مشاهد مسرحية من " عطيل "، وخصوصًا ذلك المشهد الذي يقدم فيه البطل علي خنق زوجته ديدمونة. ويتدخل أحد الممثلين (قارع الطبل) ليؤكد أن (عطيل) قائد مغربي شجاع شغلته قوى الاستعمار

بالغيرة الزوجية عن قضايا الكفاح ، ويدعو الجمهور إلى إدانة شكسبير . ثم ينتقل الممثلون إلى تقديم مشهد آخر يعرضون فيه شهامة هارون الرشيد وعدله . ومرة أخرى يذكر (قارع الطبل) بصراع (الأمين) و(المأمون) ووقوف الاستعمار وراء ذلك الصراع ، ويستدرج الجمهور إلى الصراخ بشعارات وطنية وقومية . ثم تنتقل جماعة الممثلين إلى مشهد ثالث يتقمص فيه المهرج شخصية صقر قريش وهو يرتدي ملابس معاصرة ، ويضع على رأسه قبعة ، وعلى عينيه نظارات شمسية . ويدخل عليه رسول من (شارلمان) ويعرض عليه هدية فيرفض ، ثم يسأله عن الجارية (كهرمان) ، فيخبره (الرسول) أن (شارلمان) تزوجها وأنجب منها . ويأخذ (صقر قريش) في التهديد والوعيد ، ويؤكد عزمه على التخلي عن الوطن وعن العروبة لأجلها ، ويبالغ الممثل في إظهار حبه وهيامه بالجارية ، فيستتكر الجمهور ذلك التزييف لشخصية (صقر قريش) . ثم يرن جرس الهاتف في المقهي ، وإذا صوت (صقر قريش) يعلن قدومه من التاريخ ، مدويًا كالرعد ، فيرتجف (المهرج) ويجف حلقه، ويستغيث بالجمهور الذي يهرع بدوره إلى الفرار مع بقية الممثلين .

في الفصل الثاني ، نرى (صقر قريش) في بلاطه ، وقد أمر بإحضار (المهرج) ، فيبدأ بتأنيبه وتقريعه لانتحاله شخصيته ، ولكن اللمثل يرد مسئولية ذلك إلي الأدباء والمؤلفين . ويتجه الحديث نحو الحضارة المعاصرة وإنجازاتها ، ويحكي الممثل عما حققه أحفاد (صقر قريش) في العصر الحديث ، فينشرح الخليفة لما سمعه، ويقرر تعيين (المهرج) واليًا ؛ تقديرًا له على ثقافته وذكائه ، ويبدأ في تخييره بين الولايات ، فيعرض عليه الأندلس وإسكندرون وفلسطين وسيناء . لكن (المهرج) يخبره أن كل تلك الولايات قد ضاعت ، فيغضب الخليفة ويتساءل عما يفعله العرب ، فيجيبه (المهرج) بأنهم يعملون على توحيد الصفوف وحشد الطاقات ، وأنهم يتلقون دعم كثير من التنظيمات والجمعيات والنقابات ، من كل أرجاء العالم ، ويسأله عن الشعب فيخبره بأنه مهان مقهور لا يقدر علي فعل أي شيء . وعندئذ يقرر (صقر قريش) أنه سيعيد إلى الأرض العربية كرامتها ، وإلى الوجوه العابسة بسمتها ، وإلى السهول المقفرة جداولها وأنهارها . ويحذر (المهرج) الخليفة ويحاول منعه من الخروج ، ولكن هذا الأخير يحمل سيفه ويمتطي جواده ويخرج .

وفي الفصل الثالث ، يظهر (صقر قريش) وراء القضبان في مركز للاعتقال علي حدود الوطن العربي و (المهرج) لا يزال في تحذيره ولومه . ويحضر المدير فيسأل (صقر قريش) عن اسمه وعمره وجنسيته وغايته من دخول البلد ، ويسخر من إجاباته ، ويتهمه في النهاية بالتجسس . لكن المدير يتلقى مكالمة هاتفية ، وسرعان ما يطلق سراح الخليفة المعتقل ويعتذر له ، فتدخل جماعة من الصحفيين وتفاجئ (صقر قريش) بالآت التصوير، وبالأسئلة السخيفة ، ويحاول أن يثير حماستهم لتحرير فلسطين . ثم يصل مسئول يطلب من المدير إعادة (صقر قريش) إلي السجن ، ويحاول (المهرج) أن يقنع الخليفة بالهرب ، ولكن هذا الأخير يظل مصممًا على تحرير فلسطين ، فيتركه ويخرج وهو يبكي . وفي النهاية تتم مقايضة (صقر قريش) بين (المدير) ومسئول أجنبي ، مقابل ثلاثين ألف طن من مادة غذائية ، فيتم التوقيع علي الصفقة، ويدخل رجلان أجنبيان يسلمهما الشرطي (صقر قريش) ، ثم يخرج (المدير) من غرفة الاجتماع ، يحمل زجاجة خمر ، وهو يترنح ، مزهوًا بنجاحه في فرض شروطه على الأجنبي .

إن أهمية مسرحية " المهرج " تعود إلى موقفها

من التاريخ ، وهو موقف جديد ، مدهش ، مفاجئ ، يسخر من التاريخ ويهزأ به ، ويسخّره في انتقاد الواقع انتقادًا مرًا ، ساخرًا ؛ لذلك قلنا إنها تقوم على رؤية جروتسكية Grotesque لا بمعنى الهزل الفج الساذج ، ولكن بمعنى أنها تصوير كاريكاتوري للشخصيات والأحداث يجعلها تبدو عجيبة، وأحيانًا لا واقعية، وتعكس مرارة عميقة وسوداوية حادة . يقول فيكتور هيجو : الجروتسكي يخلق الشائه والفظيع ، الساخر والمهرج ، إنه المصدر الغني الذي تستطيع الطبيعة أن تمنحه للفن .

تعتمد رؤية التاريخ في المسرحية على استمداد عناصر هذا التاريخ والتصرف فيها بالإضافة إليها أو تحويرها أو تقديمها مشوهة مقلوبة مناقضة لما هو معروف أو شائع أو حقيقي ، لتكون تركيبًا يرتبط بالواقع، ويختلط به، ويتداخل معه لينتقده انتقادًا مرًا قاسيًا حادًا عنيفًا ، ويؤلم ويلذع في أسلوب من النقض والقلب والتشويه والكشف والإدانة ، يثير السخرية والهزء والضحك، ليبعث أخيرًا علي الأسف والندم والتبكيت ، وربما البكاء ، في علاقات لا يمكن أن تقوم إلا في عالم من الحلم (٧٤) .

وقد ساعد البناء الدرامي للمسرحية على تبليغ رؤية الكاتب ، ففي التداخل بين الماضي والحاضر ، والحاضر والماضي ، تكسير لقوانين الزمان والمكان، وخروج عن الزمن المتسلسل ، ونقض للعلاقات والروابط المنطقية العقلية، واصطناع بديل عن ذلك فيه قدر كبير من سمات عوالم الحلم . وقد وظف المؤلف عنصر المفارقة – لكنها هنا مفارقة كوميدية –الغريبة المثيرة للضحك في خلق مواقف انتقادية ساخرة لاذعة تنال الأوضاع السياسية في الوطن العربي ، بجرأة وحدة . وقد أفادت المسرحية من أسلوب البناء التداخلي الذي يتداخل فيه الماضي والحاضر ، وهو أسلوب متميز ، يصعب تكراره أو تقليده ، لكن ثمة خطورة في الإفراط في الارتكاز عليه(٧٥) لأن هذا الأسلوب قد يتحول -خصوصًا في المسرحية السياسية الانتقالية -إلى وسيلة من وسائل التنفيس السيكولوجي الجماهيري ، وأداة تفريغ تطهر المشاهدين من إحساس النقمة والغضب والتذمر ، في حين أن وظيفة المسرحية السياسية هي في شحن المشاهد وحشد طاقاته الفكرية الانفعالية ، وهذا ما انتبه إليه سعد الله ونوس في صيغة مسرح التسييس التي دعا إليها على إثر هزيمة ١٩٦٧ (٧٦) .

توظيف التاريخ عند سعد الله ونوس : التاريخ بوصفه اقترابًا عن طريق الاغتراب.

يبدو التعامل مع التاريخ والتراث عند سعد الله ونوس محكومًا بالرؤية الفكرية والمنظور السياسي للكاتب الذي يعتبر المسرح أداة من أدوات التعبئة والتحريض من أجل التغيير . فلا تستهدف العودة إلى التاريخ عنده استحضار هذا التاريخ أو البحث عن الفترات والوقائع الإيجابية فيه من أجل توظيفها في معالجة قضايا الحاضر ومشكلاته ، كما هو الشأن بالنسبة إلى ألفريد فرج ومحمود دياب . كما لا نعثر لديه على تلك الرؤية النقدية الحادة والساخرة لأحداث الماضي ورموزه كما رأينا عند محمد الماغوط . إن التعامل مع التاريخ عند ونوس يهدف إلى تحقيق المقولة الشهيرة التى ينهض عليها المسرح الملحمي، مقولة الاقتراب عن طريق الاغتراب، التي هي عماد التباعدية البريشتية وأساسها . من هنا كان لجوؤه إلى التاريخ كوسيلة لنقد الواقع القائم وتعريته واستخلاص الدروس والعبر بالنسبة إلى الحاضر . ثم إن الطموح التأصيلي لديه ، ومحاولته إيجاد مسرح عربي جديد يعبر عن قضايا الجماهير العريضة ويلتحم بها، ويحقق التواصل المطلوب معها ، قد انتهى به إلى اللجوء

إلى أكثر الصيغ الدرامية ملاءمة وتحقيقًا لغاياته، ونعني الصيغة التراثية ؛ لما تختزنه من عناصر الفرجة وإمكانات التواصل والنفاذ إلى الوجدان الجمعي لأوسع الفئات الشعبية .

وقد جاءت مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر"(١٩٧٠) (٧٧) ترجمة لكيفية المؤلف مع التراث، وتعبيرًا عن رؤيته للتاريخ ، وهي تعتمد حكاية شعبية مأخوذة من التاريخ ومن قصص " ألف ليلة وليلة " ، وإن كانت لا تروى بحرفيتها ؛ لأنها ليست هدفًا في ذاتها ؛ وإنما وسيلة لربط الماضي والحاضر من موقع العصر . وتدور أحداث المسرحية في مقهى شعبي أمام مجموعة من الزبائن، وفي جو من التراخي والضجة والفوضي الشعبية . واختيار المقهى مكانًا للعرض هو محاولة من المؤلف لإيجاد بديل عن الفضاء المسرحي التقليدي المنقسم إلى قاعة للجمهور وخشبة للعرض ، والذي يلغي كل إمكانية للحوار بين المساحتين ، فالمقهي إذن مسرح وخشبة في آن، والجو الذي يسوده له دور صميمي في المسرحية ، فهو يكسر جمود العرض ، ويبعث الألفة بين المتفرجين، ويتيح إمكانية تقديم صورة عفوية تتخللها حكاية ذات مغزي (٧٨) .

وقد استعان سعد الله ونوس بالحكواتي (الراوي) ، الشخصية المعروفة في التراث الشعبي، وأحد أشكال الفرجة القديمة . وهو في المسرحية رجل مسن ، بطيء الحركات ، يتأبط كتابًا قديمًا تشبه صفحاته ملامح وجه الرجل الممحوة عيناه جامدتا النظرة وتوحيان بالحياد البارد وهو يحافظ علي هذا الحياد خلال السهرة كلها (٧٩) . ثم هناك زبائن المقهى ، وهم يعيشون أوضاعًا اجتماعية وسياسية نتبين صورتها من خلال تدخلاتهم التي تقطع اتصال الحكاية بين الحين والآخر ، لتؤكد بعمق ملامح تلك الأوضاع .

وتصور الحكاية في المسرحية الخلافات على أشدها بين الخليفة (المقتدر بالله) ووزيره (العلقمي) ، والمعارك الدائرة التي لم يكن الناس يعرفون لها سببًا ، أو يسهمون في صنع شيء ، فاكتفوا بالعزلة والفرجة على ما يدور فى عصر المماليك حتى يأمنوا شر الخليفة ورجاله ووزرائه. ويبلغ الخلاف بين الوزير والخليفة قمة التوتر، ويشاع فى بغداد أن الوزير يريد أن يبعث برسالة إلى بلاد العجم ولا يجد وسيلة لاخراجها من بغداد المحاصرة، فيظهر المملوك (جابر) الذى لا يعنيه شيء مما يجرى ، وإنما هو يراهن على الوجه الكاسب، ويذهب الى الوزير بفكرة خارقة، وهى ان يحلق شعر رأسة ويخط علية الرسالة وينتظر حتى ينمو الشعر ثم يغادر بغداد بالرسالة دون أن يكشفه أحد (٨٠) .

لقد اختار المؤلف مرحلة من التاريخ العربى اصطلح على تسميتها بعصر الانحطاط، وتميزت بالاضطراب والرعب والخيانة ؛ لإجراء مقارنة غير مباشرة بين الواقع التاريخي المقدم علي خشبة المسرح ، وواقع الامة العربية في أعقاب الهزيمة (٨١) .والمسرحية تفضح الاستبداد الذي يريد محق كل شيء ، وتدينه من خلال إدانة الخليفة ووزيره اللذين يتصارعان من أجل الحكم الفردي الاستبدادي ، ويتنافسان في ممارسة العسف والقهر على الشعب ، ويتسابق كل منهما في الخلاص من الآخر ، على حساب الشعب والوطن ، وهي أيضًا مسئولية الشعب نفسه على السكوت عن الحكم والحاكم ، وعدم المبالاة بشئون السياسة ، وتحمله تبعات إهمال القضايا السياسية والانطواء على النفس ، وتؤكد أن التخلي عن المسئولية السياسية يقود إلى دمار شامل .

تقدم لنا المسرحية السلطة منقسمة على نفسها، ومتنازعة فيما بينها ، وضعف السلطة وتقلبها هو السبب في ظهور الانتهازيين الذين

يجدون في مثل هذه الأوضاع الفرصة لتحقيق مآربهم ومصالحهم الشخصية . ففي خضم الخلاف بين الخليفة والوزير ، يتسلل (جابر) حاملا أحلامه بالثروة والمنصب والنساء ، وهو كانتهازي يوجد خارج النزاعات والصراعات ، فالانتهازي لا موقف له ، يتحرك في الاتجاهات كلها بحثًا عن المنتصر (٨٣).

وإذا كانت هذه حال الشعب وحال السلطة فإن المؤلف يقدم لنا شخصية (منصور) لتكتمل عناصر الوضع الاجتماعي والسياسي الذي تدور فيه أحداث المسرحية ، والذي يشبه إلى حد كبير الأوضاع القائمة في آخر الستينيات من القرن الماضي في أكثر من قطر من الوطن العربي . إن (منصور) يدرك أبعاد القضية وجوانب اللعبة ، ويواجه وحيدًا عامة بغدلد ، حتي ليبدو وكأنه مخبر، وأحيانًا كالقلق الضائع . وهو يدرك حدود إمكاناته كفرد ، وأنه لن يتغير شيء إلا بالعمل الجماعي والتضحيات، وبالمشاركة الايجابية للجميع (٨٤) .

ويرحل (جابر) إلي بلاد العجم ويسلم الرسالة المخطوطة على رأسه إلي الملك ، ويظهر أن الوزير قد اختتمها بتوصية بقطع رأس (جابر) بعد أداء مهمته ؛ حتى تبقى الأمور سرية بين الوزير وحلفائه الخارجيين . وتحتل الجيوش الأجنبية بغداد، وتنتهك وتقتل وتغتصب ، ويعم الخراب ، ويسود الحزن ، وينتشر الموت كالهواء (٨٥) .أما من حيث نهاية (جابر) الاليمة ، فإنها تظل موضوع أحكام وتقييمات متضاربة ، وهذا ما يعبر عنه زبناء المقهى (الجمهور) أنفسهم . إنه انتهازي ذكي، لكّن لذكائه حدودًا ، ويصطدم بمكر السياسة الذي هو أكبر من فطنته . ثم إنه يثير الإحساس بالشفقة عليه أكثر مما يستقطب الإدانة ؛ لما لقيه من مصير مفجع تحطم فيه حلمه الجميل(٨٦) .

كان موته تحت فروة رأسه ولم يدر
قطع البراري يحمل قدره على رأسه
ولم يدر كان يحلم بالعودة رجلاً عالى الرتبة
تنتظره زوجة وثروة
لكن بين الموت وهذه العودة
المسافة سؤال
ولم يسأل السؤال" (٨٧) .

لقد استغل ونوس حدثًا تاريخيًا هامشيًا ، وعالج عن طريقه قضية شائكة فى الواقع العربى الراهن ، فأبرز الخراب التاريخى بأكثر من أدواته، وألح على إظهار مساوئ القمع السياسى والحكم الفردى ، وأدخل مشرطًا حادًا فى جسم التاريخ وحركه فى كل الاتجاهات ، وترك النهاية بدون حسم (٨٨) .فاللجوء إلى التاريخ فى "مغامرة رأس المملوك جابر" وسيلة لنقد الحاضر وتعريته ، ولكنه كان أكثر من وسيلة ؛ فقد لجأ الكاتب إلى أكثر الأشكال التاريخية التصاقًا بوجدان الناس وذاكرتهم، وهو شكل السيرة الشعبية فانطلقت منه المسرحية لتتصرف بحرية ، وتقدم التاريخ فى شكل يناسب فهمها للحاضر ، ولم يكن لها من غاية سوى الحاضر وحده (٨٩).

ويمكن الاستخلاص - فى النهاية - أن الرواية التاريخية والحكاية الشعبية ومجمل أنواع الحكى التقليدية هى الوسائل التى يتوسل بها المتخيل الجمعى لتحقيق التوازن الاجتماعى والطمأنينة النفسية بالنسبة إلى شعب وإلى ثقافة بعينها ، وهى أشكال للتسامى السيكولوجى الفردى والجمعى فى المجتمعات التقليدية الاستبدادية ، إلا أن المسرحيات التراثية الجديدة لكل من ألفريد فرج ،ومحمود دياب ، ومحمد الماغوط ، وسعد الله ونوس تنطلق من استراتيجية كتابية مناقضة ، تستهدف تفويض ذلك التوازن وتفجيره باستخدام أدواته نفسها ، وتعميق الوعى بوظيفته الأيديولوجية التبريرية

والمحافظة .

لقد فضح سعد الله ونوس الاستسلامية والانهزامية - وهما سمتا مرحلة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ وداؤها الفتاك -أيما فضح ، وأعانه على ذلك حسن اختيار الحكاية وتطابقها مع الواقع الراهن ، وقدرتها على الإقناع والأسر ، كما أنه أخلص إلى حد كبير للمبادئ التى طرحها فى بياناته ومقدمات مسرحياته (٩٠) . وإن تحديد مسئولية السقوط والهزيمة فى السلطة الحاكمة ، وتصوير الشعب قاصرًا على الفعل فى الواقع ، خائفًا مترددًا فى القيام بدوره ، كل تلك الظواهر ما هى إلا عناصر وعلامات على التراجيديا السياسية فى الواقع العربى الراهن ، والتى تظل رهينة بدور الجماهير وفعلها فى التاريخ . ولقد ازداد ونوس نضجًا وتمرسًا فى مسرحيته التراثية الثانية " سهرة مع أبى خليل القبانى " (١٩٧٣) فكان موفقًا فى اختيار الموضوع الذى يسمح لعناصر صيغة مسرح التسييس بالاستخدام المشروع والمقنع والناجح معًا (٩١).

(1) Henri-Irénée MARROU: De la connaissance historique, éd. Du Seuil, 1954 et "Points Histoire", 1975, pp. 29 – 30.

ينظر إلى مجمل هذا الكتاب لقيمته وأهميته الكبيرتين فى الموضوع .

(2) Raymond ARON: Dimensions de la conscience historique, Librairie Plon, 1961 et 1985 (Agora).

(3) J. DUVGNAUD: "La tragédie auto critique de l?histoire", thé?tre Populaire, 1955>

(4) VERNANT, J.P: Le moment historique de la tragédie en Gréce" in Mythe et tragédie en Gréce ancienne,(Paris: Maspero, Foundations), 1982, P. 14.

(5) PLATON: Les Lois III لا يخفى أفلاطون حنينه للأستقراطية العاشقة للموسيقى ، بعد أن حلت محلها سلطة المسرح المنحطة.

(6) DUVIGNAUD: Les ombres collectives, (Paris: P. U. F), 1965, (2 eme éd), 1973

الترجمة العربية : سوسيولوجية المسرح ، دراسة على الظلال الجمعية

(الجزء الأول) الفصل الخامس " إبتكار حرية إبتكار المسرح فى المدن الإغريقية " ص ٣٧٥-٣٦٧ .

(7) P. LEVEQUE: L?aventure gracque,(Paris:A.Colin) ,1964,PP.133-134 . Tempos

(8) M. I .FILLNEY: les prempremiers de la Gréce, (Paris: Maspero) 1973 انظر:

C.MOSSE: Histoire d'une démecratie: Athénes, (daris: Seuil) 1971

(9) HEGEL: Lecons sur la philosophie de l'histoire (Paris: vrin) 1946, p.32 انظر:

La phenomenology de l'asprit (Paris: Aubier Montaigna) 2tomes, trad. J. Hyppolite, t1, pp.16-17

(١٠) دوفينيو : المرجع نفسه ص : ٣٦٣ يظهر هذا الحنين واضحًا عند (هولدر لين) أنظر :

HOLDERLIN: Oeuvres, (Paris: GALLIMARD, Bib LaPléiade) 1967, PP. 136 et ss.

(١١) أنظر حول مشكلات الديمقراطية الإغريقية وتناقضاتها:

J.DE ROMIIIY: Problémes de la démocratie grecque, (Hermann) 1979

(12) La Gréce antique ? la découverte de la liberté (Paris éd de Fallois) 1989

P.GRIMAL: Les erreurs de la liberté (Paris.

(13) J. DE ROMILLY: La tragédie grecque (Paris: P.U.F., Quadrige) 1982 2° éd, P. 75.

(١٤) دوفينيو : المرجع نفسه ص : ٣٧٨ .

(١٥) المرجع نفسه ، ص: ٣٦٤ .

(١٦) المرجع نفسه ، ص: ٣٦٥ .

(١٧) المرجع نفسه ، ص: ٣٨٢ وأيضًا:

J – P VERNANT et P. VIDAL- NAQUET: Mythe et tragédie en Gréce ancienne, (Paris: Maspero Foundations) 1982, t2, PP. 17 – 24.

أنظر عن تكون الفكر التاريخى عند اليونان :

F.CHATELET: La naissance de l'histrire, (Paris, éd Minuit) 1962, repris dans la collection (10/18, U.G.E), (2 tomes)

(١٨) دوفينيو: المرجع نفسه ص ٣٨٣.

(١٩) ستجد الفلسفة نفسها فى وضع متلبس ، وسيستمر الفيلسوف فى التأرجح بين وضعين والتردد رغبتين متناقضتين: إصلاح الحياة الإجتماعية بكاملها وتنظيم المدينة –الدولة بسيادة كاملة حينًا ، والإنطواء على حكمة خاصة وإقامة مدينة أخرى على هامش المدينة الأصلية والتأمل المجرد والمعرفة الخالصة حينًا أخر.

(٢٠) دوفينيو: المرجع نفسه ص ٤١٨ .

(21) G.LUKACS:"La Grece comme mythe d'origine" in L''me et les fromes (Paris: Gellimard) 1974 PP. 291 – 301.

I. TAMINIAUX et M. NIJHOFF: La nostalgie de la Gréce â l?aube de l?idéalisme allemande (La Hayes) 1976

(22) VERNANT: " Tension et ambiguité dans la tragédie " in: Mythe et tragédie, pp 21 – 40.

(٢٣) انظر ما يكتبه كير كيجارد عن إرتباط المأساوى بالتاريخ فى كتابه:

KIERKEGAARD: Etapes sur le ghemin de la vie, (Paris: Gallimard, "tel") 1975, pp 353 – 354 > Prargraphe 3: " le tragique a plus grand besoin de l?historique que le comique"

وانظر أيضًا:

VERNANT:"le sujet tragique: historicite et transhistoricite" in Mythe et tragedie en Grece ancienne, t2,pp. 77- 90

(٢٤) نجد فحصًا وتحليلاً جيدين لفلسفة التريخ عند قدماء الإغريق، فى الكتاب الممتاز F. CHATELET لـ الشار إليها أنفًا يقول (لوكاتش) : لقد جهل اليونان كل تعارض حقيقى بين التاريخ وفلسفة التاريخ نفسه قطعوا كل المراحل المقابلة للأشكال القبلية الكبرى انظر

G. LUKAS: theorir du roman, (paris: Gonthier- Mediations), 1963 , p.26

أو ترجمته العربية: نظرية الرواية ترجمة الحسين سحبان، المغرب، منشورات التل، ١٩٨٨ص ٣٠

(25) J .LACARRIERE. Sophocle, (Paris: L'Arche, "Travaux 27 ") 1960 et1978, pp.26 – 28

(٢٦) يست لتراجيديا "الفرس" قيمة ادبية فحسب ، بل تكتسب أيضًا أهمية تاريخية كبري ، لكونها تصويرًا رائعًا لمعركة (سلامين التي وقعت سنة ٤٨٠ق . م ، واشترك فيها الشاعر نفسه ، وانتصرت فيها أثينا علي الفرس بقيادة ملكهم Xerx

(27) ragédies. Les Perses, traduction française, Paul Mazon, (Paris Les Belles Letters), 1962 et (Gallimard) 1982, Notice du traducteur .

(٢٨) أنظر. ESGHYLE: Les Perses, 54,855 – 921.
تعطى المسرحية صورة مثالية للملك (داريوس) أبى (كسركسيس) مع أنه أول ملك بربى هاجم بلاد اليونان وهزم مدينة (ماراثون) حسب الحوليات التاريخية اليونانية والمسرحية تعيد هنا كتابة الواقئع التاريخية بكثير من التباعد والنسبية .

(29) HEGEL: La phenomenology de l?esprit , (Paris: Aubier Montaigne) 2tomes, t2 pp. 15 et sq.

(30) ESCHYLE: Les Perses, 812 – 855 et 928.

(٣١) أرسطو: فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، بيروت ، دارا لثقافة ١٩٧٣ ف ١٤١٥ ب ٥ وما بعدها.

(٣٢) المرجع نفسه ف ١٤١٥ ب. ٣٠-٣٥ .

(33) V. GOLDSCHMIDT: Temps physique et temps' tragique chez Aristote, (Paris: Lip. Vrin) 1982, pp. 25 – 26.

(٣٤) أنطوان معلوف: المدخل إلى المأساة والفلسفة المأساوية ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات ١٩٨٢ص ٨٩ .والتشديد منا ينظر أيضًا كتابنا : د . عبد الواحد بن ياسر : حياة التراجيديا فى فلسفة الجنس التراجيدى وشعريته ، مراكش ، المطبعة الوطنية ، ٢٠٠٦ الفصول : الثانى والثالث والرابع

(٣٥) ليون سانصوريل: تاريخ المسرح ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباظة ، بيروت ، منشورات عويدات ، ١٩٦٠ص: ٦٦ -٦٧

(36) LUKACS: Le roman historique, (Paris: Payot, "P. B. P." 1965, pp. 98 – 99, notamment: ch. 2:" Roman historique et drame historique

توجد ترجمة عربية لهذا الكتاب : لوكاتش : الرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، العراق ، منشورات وزارة الثقافة ١٩٧٨ .

(37) L. TROTSKY: Littérature et revolution, (éd. R. Julliard, U.G.E., 10/18)1964, p. 276.

والترجمة بالعربية : ل : تروتسكى : الأدب والثورة ، ترجمة : ج طرابيشى ، بيروت : دار الطليعة ، ? 1975يقول المؤلف : " فى تراجيديا شكسبير التى ما كان من الممكن تصويرها لولا الإصلاح نجد الأهواء الإنسانية الفردية من حب وغيره وظمأ إلى الإنتقام وشره وصراع الضمير تطرد القدر القديم والأهواء القروسطية .. " ص ٦٦ .

(٣٨) شكسبير: كريولانس ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، المؤسسة العربية ، للدراسات والنشر) 1981ط (2الفصل الرابع المشهد الرابع.

(39) I.J.KOTT. Shakespeare motre contemporain, (Pans: Payot) 1978

أنظر الترجمة الممتازة التى وضعها جبرا إبراهيم جبرا لهذا الكتاب الفذ : شكسبير معاصرنا . بيروت المؤسسة العربية 1980 ? ص13 – 16 .

(40) J. PARIS : Shakespeare, (Paris: Seuil), 1954, p . 144 .

(٤١) شكسبير: كوريولانس ، الفصل الأول ، المشهد الأول .

(٤٢) موت : المرجع نفسه ص ١٦ - ١٧ .

(٤٣) أ س برادلى : التراجيديا الشكسبيرية (جزآن) ترجمة : حنا إلياس ، مراجعة : د . سهير القلماوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، دزت ، وهو ترجمة كتاب A.C.BRADLEY: Shakespearean Tragedy, 1904 et 1949.

(٤٤) لوكاتش: الرواية التاريخية ص ١٠٠ (الطبعة الفرنسية) وص : ١٢٢- ١٢٣ من الترجمة العربية والتشديد منا .

(45) J. KOTT: Op. Cit., p. 17.

(46) J.PARIS: Op. Cit., p. 147.

(٤٧) كوت: المرجع نفسه ص: ١٩ ومسرحية "ريتشارد الثانى" الفصل الرابع المشهد الأول الأعمال الكاملة الجزء (١)بالفرنسية La pléiade, 1959, 2tomes.

(48) P. QUENNELL: Shakespeare et son temps, (Paris: Fayard) 1950,pp. 220 – 221 .

(٤٩) كوت: المرجع نفسه ص: ٢٥برادلى: المرجع نفسه ج ص: ٢٠-٢١.

(50) H. FLUCHERE: Shakespeare dramaturge élisabéthain, (Paris: Gallimard) 1966,, pp. 284 – 287 .

(٥١) كوت: المرجع نفسه ص: ٢٢-٢٦ .

(52) ARNOLD, P: Clefs pour Shakespeare, (Paris: Lip. J. Vrin), 1977, p.148 et J. Paris: Op. Git., p. 149.

(٥٣) شكسبير: ريتشارد الثانى الفصل الثالث المشهد الثانى.

(٥٤) كوت: المرجع نفسه ص: ٥١ - ٥٤

(٥٥) المرجع نفسه ص: ٢٦-٢٩

(٥٦) المرجع نفسه ص: ٥٠ وأيضا:
Righard III, agte 3, scene 4, in: ceuvres, t.I:

(57) FLUCHERE: Op. Cit., pp. 71 – 73.

(٥٨) كوت: المرجع نفسه ص: ٥٤-٥٥ هناك من الدارسين من أعتبر ذلك المشهد الرائع سقوطا فنيا و إسفافا فى رائعة شكسبير أنظر:
AUERBAGH: Memisis, la representation de la réalité dans la literature occidentale, (Paris: Gallimard, "Tel") 1968, p. 319.

(٥٩) كوت: المرجع نفسه ص: ٥٧ وريتشارد الفصل الأول المشهد الثانى.

(٦٠) المرجع نفسه ص: ٢٦ - ٥٨ والتشديد منا.

(٦١) ريتشارد الثالث: الفصل الخامس ، المشهد الرابع

(٦٢) كوت: المرجع نفسه ص: ٦٦ .

(63) AUERBACH: Op. Cit., p.316.

(٦٤) المرجع نفسه ص 318أنظر أيضًا ما يقوله (دورينمات) من

كون ملوك

(شكسبير) لا يبدون أبدا هزليين وقد يظهرون فى شكل وحوش ضارية لكنهم ليسوا بتاتًا مجانين انظر:
DURENMATT: Ecrits sur Le Theater. (Paris: Gallimard), 1970, p. 61.

(٦٥) كوت: المرجع نفسه ص ٦٣.

(66) Henri IV, agte 5, scénel.

(٦٧) كوت: المرجع نفسه ص ٦٩.

(٦٨) المرجع نفسه ص: ٤٨ - ٤٩ ينظر أيضا كتابنا: د. عبد الواحد بن ياسر: حياة التراجيديا فى فلسفة الجنس التراجيدى وشعريته الفصل الخامس: "العنف والتاريخ فى التراجيديا الشكسبيرية".

(٦٩) نشير إلى أن المسرحيات التراثية والتاريخية كثيرة فى ريبيرتوار المسرح العربى فهناك –فضلا عما ورد ذكره– مسرحيات كثيرة من هذا النوع لكتاب ك رشاد رشدى و فاروق خورشيد من مصر ، و على الخفاجى و قاسم محمد من العراق و خليل هنداوى و صدقى إسماعيل و فرحان بلبل و ممدوح عدوان من سوريا و عز الدين المدنى من تونس و الطيب الصديقى من المغرب .

(٧٠) بو على ياسين ونبيل سليمان: الأدب والإيدولوجيا فى سوريا ، بيروت ، دار ابن خلدون ١٩٧٤ .

(٧١) أنظر نص المسرحية فى: الآثار الكاملة ، بيروت ، دار العودة ١٩٧٣

(٧٢) زياد محبك: المسرحية التاريخية فى المسرح العربى المعاصر ، دمشق ، دار طلاس ، ص: ١٣٣ وما بعدها.

(73) V. HUGO: "preface á Cromwell" in: Cromwell, (Paris: Flammarion, GF), 1968.

(٧٤) زياد محبك المرجع نفسه ، ص: ١٨٦ .

(٧٥)المرجع نفسه ص : ٢٩٢ - ٢٩٣ تتجلي هذه الخطورة في كون مسرحية " المهرج " هي من نمط مسرحية الصدمة الأولي ، مسرحية العرض الوحيد ، والتي قد تنتفي آثارها –صدمات مفاجأت اثارة تشويق –بمجرد تعد عروضها .

(٧٦) انظر سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد بيروت دار الفكر الجديد ١٩٨٨ ,ص: ٣٩ -٤١ .

(٧٧) صدرت عن دار الأداب ، بيروت ستة ١٩٧٧وهي الطبعة التي نعتمدها هنا.

(٧٨) سعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر ,ص: ٤٤

(٧٩) المرجع نفسه ، ص: ٥٠ .

(٨٠) انظر مقالة فريدة النقاش: "مسرح سعد الله ونوس "مجلة (الهلال) القاهرة ، يوليو ١٩٧١(عدد خاص عن المسرح) ص: ٨٥.

(٨١) إسماعيل فهد إسماعيل: الكلمة –الفعل فى مسرح سعد الله ونوس ، بيروت ، دار الأدب ، ١٩٨١ ص: ١٥٠

(٨٢) أحمد زياد محبك: "مغامرات رأس المملوك جابر "مجلة (الموقف الأدبى) ، دمشق ، العددان: ١٧٨ - ١٧٩ السنة ١٥

(٨٣) نديم معلا محمد: الأدب المسرحى فى سورية ، دمشق ، منشورات الوحدة ، د.ت ص: ١٣٤ .

(٨٤) فريدة النقاش: المرجع نفسه ص: ٨٥ .

(٨٥) مغامرة رأس المملوك جابر ص: ١٦٤ - ١٦٥ .

(٨٦) زياد محبك: المرجع نفسه ص: ١٢٣ .

(٨٧) خالد محى الدين البرادعى: "التراث المسرحى العربى فى سورية" مجلة (الموقف الأدبى) المرجع نفسه ص:٨٦

(٨٨) مغامرة رأس المملوك جابر ص: ١٦٣ .

(٨٩) زياد محبك: المرجع نفسه ص: ١٩٥ .

(٩٠) بو على ياسين ,نبيل سليمان: المرجع نفسه ,ص: ٣٦٣ .انظر كتابنا : د عبد الواحد بن ياسر : الماساوية في المسرح العربي الحديث ، مراكش ، المطبعة الوطنية ,٢٠٠٧ ص ٤٣٦.

(٩١) علي الراعي : " سهرة مع أبي خليل القباني والغرباء " , ضمن : المسرح العربي بين النقل والتأصيل ,كتاب العربي , الكتاب ١٥ ,١٨يناير ١٩٨٨ ,ص : ١٢٤ .

ملف العدد

السينوجرافيا واشكاليات التعامل مع التاريخ

مصر
عايدة علام

إذا ما كان للنص الدرامى إشكالياته مع التاريخ ، من حيث الصدق التاريخى ، والإيهام بالزمن القديم ، وحق المبدع فى صياغة شخصية تاريخية (افتراضية) مرتكزة على وجود سابق لشخصية تاريخية (واقعية) محددة المعالم والصفات ، فأن سينوجرافيا العرض المسرحى المتحركة داخله هذه الشخصية وأحداثها القديمة ، تخلق إشكاليات أخرى تتعلق بفضاء المسرح محدد المكان طولا، وعرضًا، وارتفاعًا وستار محكوم ببرواز البروسينيوم فى حالة المسارح التقليدية ، أو محدد عادة بالإضاءة فى حالة المسارح الصغيرة أو المفتوحة .

وفى كل الحالات فأن إطفاء أنوار موقع الجمهور المشاهد وإضاءة موقع فضاء التمثيل ينبئ ببدء العرض المسرحى ، والذى يدخل المشاهد فى حالة من الترقب لتلقى محتوى العمل الفنى فى صيغته الجمالية الخاصة .

ينبني على هذا أن تكون الصورة المرئية فى فضاء المسرح ، هى أول مجموعة من العلامات التى يتلقاها المشاهد فور بدء العرض المسرحى ، وبالتالى تلقيه لصورة المكان اجتماعيا الذى ستدور داخلها الأحداث ، والأجواء النفسية المغلفة لحركة الشخصيات ، وهى بالتالى التى تهيئ المشاهد لتلقى موجب أو سالب للعرض ، كما تمنحه فرصة التعرف على الأجواء الزمنية والاجتماعية التى تحيط بالوقائع وتمنحها خصوصيتها ، غير أن محدودية فضاء المسرح من جهة ، وتعدد مشاهد المسرحية غالبًا من جهة أخرى ، يُلزمان مصمم السينوجرافيا ومنفذها مراعاة سرعة فكها وتركيبها فيما بين المشاهد المعروضة فى ثوان معدودة ، وهو الأمر المخالف لما يحدث مع مصمم الأمكنة وأجوائها التى يصور داخلها فيلمًا أو مسلسلا تليفزيونيا ، حيث لا يتطلب الأمر سرعة التغيير ، فالعرض السينمائى أو التليفزيونى لجمهوره يتم بعد عمليات كثيرة فيما بعد تصوير الحدث وشخصياته التاريخية داخل أماكنها المصطنعة ، بينما يتم عرض الحدث المسرحى وشخصياته فى نفس لحظة جريانه داخل أماكنه المصطنعة ، ولحظة وقوعه أمام جماهيره المشاهدة .

لهذا فأن الاهتمام بالصورة المرئية من ديكور وملابس وملحقات (إكسسوار) وإضاءة أيضًا يتوازى من الاهتمام بوجود المخرج كمبدع يخلق ذلك التناغم بين هذه الصورة المرئية وعالم الكلمة التى يتحمل عبئها الممثل بصوته وحركته الجسدية (الميزانسين) داخل هذه الصورة المرئية ، بل أن ظهور المخرج نفسه كمهنة منفصلة بذاتها ، بدأت مع عملية البحث عن (الدقة) التاريخية للصورة المرئية ، وعلاقة سينوجرافيا العرض المسرحى بالنص الدرامى المبثوث داخلها ، وذلك على يد "جورج الثانى" ١٨٢٦ - ١٩١٤ مقاطعة ساكس - ماييننجن الألمانية الذى قام كمسؤول عن فرقة مسرحية بالدراسات العميقة "للواقع التاريخى للديكور والأزياء والإكسسوار ، سعيًا إلى خلق صورة واقعية على المسرح" (١) بحثا عن (الصدق الموضوعى) الذى كانت تنادى به فى زمنه

الاتجاهات الواقعية والطبيعية ، وذلك بعد أن أدرك أن ثمة تناقض قائم بين الصورة المرسومة فى خلفية فضاء المسرح بطريقة (المنظور) تصور مكانًا ما ، يظل ثابتا طوال العرض ، وحركة الممثلين الدينامية خلال هذا العرض ، فكان لزاما عليه التنسيق بين صناع العرض المسرحى الذين ظهروا تاريخيًا قبله وهم : الممثل والمؤلف ومصمم المنظر المسرحى ، واتباع رؤية كلية تجمع الكل فى عرض جمالى متكامل .

ارتبطت سينوجرافيا العرض المسرحى تاريخيًا ، منذ العصرين الفرعونى والإغريقى حتى القرن السابع عشر بمعمار المبنى المسرحى ثابت التكوين فى كل عصر ، ففى العصر الفرعونى كان المعبد بردهاته المختلفة أو الفضاء الذى تجرى فيه أحداث العرض المسرحى الدينى ، وإشتمل فضاء المسرح الإغريقى على منظر ثابت لكل النصوص التى كانت تكتب وفقا لمعمار المسرح القائم ، ويقوم المؤلف نفسه أو المنتج، أو الممثل الأول بصياغة هذا النص عرضًا داخل المعمار الثابت والمحتوى على خشبة مسرح واسعة وكبيرة، ذات خلفية ثابتة تتكون من بوابة القصر فى المنتصف تدور أمامه كل مواقف المسرحية المرئية، وباب على اليمين يشير دائمًا للداخل إلى مدينة الأحداث ، وباب على اليسار يستخدم للخارج من هذه المدينة ، إلى جانب وجود مذبح بمنتصف مقدمة خشبة المسرح ، يستمد قوته من الأساس الدينى / الأسطورى المؤسس عليه فن المسرح الدنيوى ، وارتبط هذا المعمار ببنية النص الدرامى الذى كانت أحداثه تدور دائمًا أمام بوابة أحد القصور، وتختبئ بالداخل كل الوقائع المثيرة والعنيفة ، ويكتفى فقط بالحديث عنها على لسان المتحاورين الذين يتقابلون دخولا وخروجا من القصر أو من المدينة ، فضلا عن وجود ساحة منبسطة على شكل نصف دائرة أيضا ، تخصص للجوقة تدعى الأوركسترا ، تساهم فى ابتعاد الجمهور المشاهد أكثر عن عمق فضاء المسرح الذى يتم التمثيل داخله ، مما استدعى غياب التفاصيل و(النمنمة) فى صياغة المنظر المسرحى، واعتمد العرض أساسا على محاولة توصيل دراما النص بكلماته الشاعرية ، عبر أصوات الممثلين العالية ، وأبواق خاصة تختبئ خلف الأقنعة التى يضعونها على أوجههم من أجل تضخيم إحساس الشخصية الحزين أو الفرح ، ونقله بواسطة القناع إلى كافة المتلقين بصالة المسرح ، مما يكشف عن أن السينوجرافيا المسرحية فى ذلك الوقت اعتمدت أساسًا على تحديد وجودها عبر مجموعة من الرموز والعلامات، والقطع الإشارية المتفق عليها ، داخل لوحة تشكيلية مصاغة معماريًا أكثر منها دراميًا ، ولم تكن بحاجة وقتذاك لتحديد تاريخية الأحداث ، نظرًا لتوافق زمن مجتمع العرض المسرحى مع زمن مجتمع المشاهدة لهذا العرض المسرحى .

اكتفى المسرح الغربي لقرون طويلة بمعمارية البناء المسرحي ذاته ، بما فيه من صالة للجمهور المشاهد ، ومساحة Stage لتحقيق العرض المسرحي ، تطورت من شكل المعبد فالجبل والمدينة ، فعودة لداخل المكان الدينى (الكنيسة) فخروجا منه، لتأخذ أشكالها الجديدة المرتبطة اجتماعيًا، واقتصاديًا، وحضاريًا، بنمط الوكالات التجارية ، مثلما الحال فى مسارح العصر الإليزابيثى (أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر) كمسرح الجلوب الإنجليزي ، ومسرح الكورال فى العصر الذهبي الأسباني (أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر) ، إلى أن ابتكر الإيطاليون تلك السينوجرافيا المغلقة على ذاتها والتى سميت بالعلبة الإيطالية، فاصلة العرض المسرحي مكانيًا ونفسيًا عن جمهوره بالستار المجسد للحائط

الرابع ، وبرواز البروسينيوم المحدد لفضاء العرض المسرحى وجودا لا يتعداه ، ويتوافق من حيث الأسلوب والمنهج مع المدرسة الواقعية ورافدها الطبيعى ، والذى أكد على أن الفن المسرحى شريحة مقتطعة من الحياة ، وأن المتلقى قد جاء ليشاهده مجسدا فى فضاء منفصل عنه ، دون تحاور معه ، وأن الممثل عليه أن يدخل فى إيهاب الشخصية ، مندمجًا بكل كيانه فى أجواء الفعل المسرحى الذى يشارك فيه، بينما يشاهده المتلقى عبر الحائط الرابع الوهمى.

من ذاك الوقت أصبح لتلك الأجواء الخاصة بالفعل المسرحي من حدث ومواقف، وشخصيات فى احتياج لسينوجرافيا لا ترتبط بمعمار قائم ، بل تنبع من طبيعة النص الدرامى وزمنية أحداثه ، فصار المنظر المسرحى جزءًا لا يتجزأ من بنية العرض الجمالية ومشاركًا فى التعبير عن رسالته الفكرية ، ومجسدًا للحالة النفسية التي تتحرك داخلها شخصيات المسرحية ، وتتطور فى أعطافها من وضع لآخر ، ومن ثم دخلت السينوجرافيا لأول مرة فى قلب نظرية العرض المسرحى ، وصار للإرشادات المسرحية دورًا ذا أهمية فى كتابة النص الدرامى ، وصل فى المرحلة الأخيرة لأن تصبح معه تلك الإرشادات المسرحية (نصًا موازيًا) ومرافقًا للنص الحوارى ، حيث تم التوصل لوضع نظام "يتصور الحركات ويحدد زمن الأحداث ويسجل الإيماءات والنغمات ويدمج أيضًا الموسيقى والمؤثرات الضوئية ، مما يُعد عملاً إضافيًا يُضاف إلى العمل الأدبى المكتوب ويُساعد على تحويل العمل إلى عرض مسرحى ." (٢)
وأصبحت القضية الشاغلة لذهن فنان المسرح ، المتعامل مع الدراما المسرحية باعتبارها "محاكاة لشخصيات حاضرة فى حالة فعل متحرك" (٣) كيف يمكن الموائمة بين وضع الممثل المتحرك طوال العرض والخلفية الثابتة والمرسومة القابعة فى عمق الفضاء المسرحى وفقًا لنظرية المنظور ، مما دفع بالسينوجرافيا للتطور من التجسيد الطبيعى للأجواء التى تجرى داخلها وقائع المسرحية ، إلى التعبير عن المحتوى الدلالى للمسرحية بشكل تشكيلى ، يستفيد من تعدد أساليب الرؤى التشكيلية والمسرحية خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، وتلعب الإضاءة دورًا بالغ الأهمية فى الإيهام بتحريك ما هو ساكن ، ومنح الدال الواحد عدة دلالات تتعدد بتعدد تغير الإضاءة عليه .

وعلى هذا ، يصبح كل شئ موجود داخل المنظر المسرحى ، من قطع ديكور ثابتة، أو معلقة، أو طائرة فى فضاء المسرح ، وحتى جسد الممثل وحركته والزى الذى يرتديه والإضاءة الساقطة عليه وعلى أجزاء الديكور الأخرى ، أى فى جملة واحدة كل العالم غير القولى أو غير المنطوق فى فضاء المسرح ، مما يتطلب فى المسرحيات التاريخية تجليًا كاملاً للفترة الزمنية فى كل شيء مرئي على المسرح، وأن يتوافق هذا مع الوجود السمعى الناقل لكلمات النص الدرامى ، والوجود الحركى للممثل الناطق بتلك الكلمات داخل هذا الوجود المادى المرئى الثابت ، خالقًا كل لحظة حركة جديدة تمنح الوجود المرئى الثابت حيوية تخرجه من إطار كونه ديكورًا عامًا يستخدم لذاته فى الحياة اليومية ، إلى كونه ديكورا مسرحيًا يستخدم فكريًا وجماليا ليمنح دلالات أخرى متجددة دومًا ، فالكرسى يستخدم فى البيت بصفته كرسيًا للجلوس عليه ، بينما هو فى مسرحية (هاملت) لوليم شكسبير يصبح رمزا لمملكة قتل الأخ أخاه من أجل الاستيلاء عليها ، وظهر شبح الأب المقتول لأبنه الشاب "هاملت" طالبا منه الثأر وإعادة الملك المستلب ، لهذا أحيانًا ما يصبح هذا الكرسى موضع الاهتمام الأول فى العروض المبنية على هذا التفسير ، دون أن يتنازل مصمم السينوجرافيا عن صياغة هذا الكرسى

وفق نمط الكراسى فى العصر الإليزابيثي .

السينوجرافيا إذن هى فن تصميم المنظر المسرحى بشكل مبتكر ، والمنظر المسرحى ليس مجرد لوحة ثابتة ساكنة من قماش مرسوم ، وإنما هى لوحة ممتلئة حيوية ؛ مسكونة ببشر ، ومتطورة بحركتهم ، ومتغيرة بصراعاتهم ، لذا فالمنظر المسرحى هو وجود ديناميكى وليس إستاتيكى ، يولد كل لحظة دلالات جديدة ، ويتفاعل مع حركة الممثل الدائمة ، تجاوزًا ثباته الذى قد يوحى بثبات العالم المسرحى فى تضاد واضح مع عدم ثبات الشخصيات المتحركة داخله ، وهذا التضاد قد يؤدى إلى خلخلة المعنى المراد توصيله للمشاهد ، فكيف يمكن تصور منظر لساحة ببغداد أو دمشق أو القاهرة فى فنى تاريخى قديم ، تتوالى داخلها الأحداث ، وتكبر فيها الشخصيات وتتغير مصائرها ، بينما شكل الساحة ثابت دون تغير ؟

إن التغير الحادث فى المنظر المسرحى يكشف عن التغير الحادث فى الشخصيات، دونما حاجة لأن نقول ذلك ، مثلما هو الحال مع تغير ملابس الشخصيات أو بهتان ألوانها ، لهذا لا يمكن أن تتطور دراما (النص المسرحى) مع ثبات العالم التشكيلى الذى يعبر عن هذا النص ، وهو ما يتطلب من السينوجرافيا ضرورة أن تحقق ديناميكية الفعل المسرحى ، وألا تصبح طوال الوقت فى وضع متجمد، بينما كل شئ حولها يتحرك ، كما لابد وأن تتواءم الصورة المنظرية مع طبيعة المكان المسرحى المتحققة داخله ، فللساحة المفتوحة طبيعة جمالية تختلف عن طبيعة القاعة الصغيرة، المتناقضة بطبيعتها عن المسرح المجهز ، والمتعامل مع فضاء مسرح متكامل ذى السوفيتا والفجوات المتحركة والإضاءة المنفذة بالكومبيوتر، فلتعامل مع الفضاءات المسرحية يتطلب صياغة خاصة للمنظر المسرحى لا تؤكد على الإيهام ، وإنما تمنح الواقع المادى وجودًا مسرحيًا جديدًا ، خاصة عندما يتم وضعه داخل إطار خاص ، عن طريق الإضاءة ، فهو فى هذه الحالة يجمع بين كونه مكانا تاريخيًا ينتمى لزمن محدد ، وكونه مكانًا مسرحيًا ينتمى لعالم الفن ، ويقدم لجمهوره المشاهد متعة بصرية مغايرة لما يعرفه عن المكان التاريخى المستدعى أمامه .

وإذا ما أخذنا نصا أسبانيًا ، هو (حلم العقل) El sueño de la razón والذى يعتمد على استدعاء شخصية تاريخية من زمن سابق ، وتم تقديمه فى القاهرة برؤية مصرية ، مما قد يكشف عن موقفين مزدوجين ومتباينين من التاريخ المستدعى على المسرح ، وهما موقف كاتب النص الدرامى المعاصر "أنطونيو بويرو باييخو" ١٩١٦ - ٢٠٠٠ من تاريخه (الأسبانى) من جهة ، ومن زمن مجتمعه (الأسبانى) المكتوب النص داخله من جهة أخرى ، وموقف مخرج العرض "رأفت الدويرى" ومصممة منظره المرئى "سكينة محمد على" من التاريخ (الأسبانى) الذى لا يخصهما الزمن المستعدى وأن خصهما زمن آخر فيه هو الزمن الأندلسى من ناحية ، ومن مجتمعهما (المصرى) فى الزمن الآنى من ناحية أخرى ، مما يؤدى لبروز ثلاث رؤى تشكيلية للتاريخ المستدعى وهى : الرؤية التشكيلية التى تضمها كتب التاريخ عن الفترة الزمنية المستدعاة ، والرؤية التشكيلية للكاتب الدرامى ، وهو فنان تشكيلى أيضًا، لفترة زمنية تنتمى لمكان مجتمعه ومازال بصماته على الزمن الذى يعيشه ، والرؤية التشكيلية لمصممة السينوجرافيا المصرية لتاريخ ليس له آثار محيطة بها زمنيًا ، وكل علاقتها به كتب التاريخ ولوحات الفنانين السابقين ، هذا إلى جانب أن الشخصية المستدعاة بتاريخها القديم هى شخصية الفنان التشكيلى الأسبانى العالمى "فرنثيسكو دى جويا" ١٧٤٦ - ١٨٢٨ النص

لوحاته الشهيرة .

تأسس العرض المصرى (جويا والفاتنة) مسرحيا على النص الدرامى المشار إليه سابقا باسم (حلم العقل) ، وقد بدأ كاتبه "بويرو باييخو" حياته الفنية كفنان تشكيلى، فتعلم فن التصوير بكلية سان فرناندو للفنون الجميلة ، أقدم الكليات الفنية فى أسبانيا ، وخرج للحياة ليرسمها ويجسد شخوصها فى لوحاته الواقعية ذات المسحة التعبيرية الرقيقة ، ثم اقتحم بعد ذلك عالم المسرح ، ليكتشف فى فضائه الرحب إمكانية أن تصرخ هذه الشخوص بما يعتمل فى أعماقها ، وأن تتحاور مع الآخرين وتتشابك وتتصارع معهم ، فى محاولة لفهم العالم، لذلك كان المسرح عند "باييخو" هو مساحة للتعبير الحر والفهم الصحيح لموقف الإنسان داخل عالمه ، احتوى المسرح عنده عوالم الفن التشكيلى اللامحدودة ، واحتوى فى ذات الوقت قضايا مجتمعه ، مسموعة ومرئية ، مجسدة وصارخة صرخة أعلى وأحد من صرخة الفنان النرويجى "إدوارد مونش" فى لوحته التى تحمل ذات الاسم (الصرخة) عام ١٨٨٥.

لم ينس باييخو ، فى طريق إبداعه المسرحى ، أن بداخله فنانًا تشكيليًا ، ولم يكن له القدرة على النسيان ، فمن درب نفسه على رؤية العالم رؤية جمالية ، لا يقدر أبدا على تجاهل رؤيته هذه ، كل ما فى الأمر أنه خرج بفنه من المرسم إلى فضاء المسرح ، وبث فى خطوطه وألوانه وفضاء اللوحة روحًا متمردة حية تتحرك فى فضاء رباعى الأبعاد ؛ طولاً، وعرضًا، وعمقًا، وارتفاعًا ، بل أنه لم يستطع أن ينسى عظماء الفن التشكيلى فى وطنه ، فجاء بأبرعهم "دييجو رودريجيث بلاثيكيث" إلى المسرح ، من خلال مسرحية تحمل اسم أشهر لوحات هذا الفنان العالمى وهى "الوصيفات" Las Meninas عام ١٩٦٠ ثم دخل إلى عالم الفنان التشكيلى العالمى المبدع "فرانثيسكو دى جويا" ، ليقدم لنا آخر أيامه فى أسبانيا أوائل القرن التاسع عشر ، فى نصه المشار إليه (حلم العقل) ، طارحًا موضوع صراع الفنان -جويا أو باييخو أو غيرهما - بين كبرياء الفنان واعتزازه بفنه ، وجهالة السلطة وبطشها ، سواء أكانت سلطة الملك أو سلطة الكنيسة ، هو صراع أقرب لصراع الفنان "مايكل أنجلو" مع سلطة الكنيسة حول حريته فى التعبير عن العالم كما يراه ، فى الفيلم القديم "العذاب والمتعة" ، وربما يكون أيضا أقرب دراميا لصراع القس "بيكيت" مع سلطة الملك حول القيم الدينية الأخلاقية ، فى مسرحية "جان أنوى" (بيكيت أو شرف الله) .

تضع الصياغة التشكيلية لعرض المصرى عالم "جويا" التاريخى : بيته الصيفى وجدرانه المكتظة باللوحات فى قلب فضاء لمسرح ، بينما تحاصر هذا الفضاء الخاص سلطتا الملك والكنيسة معًا ، فتمتد مساحة المسرح يسارًا حيث توجد قاعة للعرش تحتوى على كرسى العرش القائم على هيئة ثور أسبانى جامح ، تبرز على يمينه من الخلف ستارة من المخمل الأحمر يعلوها تاج الملك الذهبى وتشكل مدخلا لقاعة العرش ، مزينة من الوسط بصليب ذهبى أيضًا ، يكشف عن علاقة الملك بالكنيسة وحمايتها له ، كما يربط بين يسار المسرح ويمينه ، حيث توجد ساحة الكنيسة ؛ كرسى جلسته عبارة عن بيضة كبيرة الحجم تمثل كرة أرضية و ظهره على هيئة طائر ضخم من الطيور الجارحة ، ثم مجموعة من الصلبان ذات أشواك أو بروزات شائكة ، الأحمر الملكى والأبيض الدينى يحيطان بعالم "جويا" الإنسانى المليء بالألوان ، ويخلقان لدى المشاهد منذ البداية ذلك الإحساس الدفين بطرفي الصراع : الفنان بإنسانيته وحريته فى مواجهة سلطة الملك والكنيسة بجبروتهما معًا.

هذه الصياغة التشكيلية هى التى تتلقى

المشاهد منذ البداية ، فالمسرح بلا ستار، وبيت "جويا" مليء باللوحات المنتمية للمرحلة المسماة ب "الرسوم السوداء" ، وهى مرحلة تجاوز فيها تاريخيا أعماله الزنكوجرافية (الجرافيك) المسماة بـ "النزوات" ، والتى حاول فيها أن يتعدى بها حدود المعقول، والمادى، والمدرك بالعقل، إلى عالم آخر، ينام فيه العقل ، ويترك للأحلام فرصة الانطلاق ، متجسدة فى مسوخ أو شخصيات خرافية سحرية الوجود ، ينقد من خلالها الواقع بأسلوب يجنح للتعبيرية، قبل ظهور هذه المدرسة بأكثر من قرن من الزمان ، فقد صاغ أعماله هذه فيما بين ١٧٩٦ - ١٧٩٨ بينما ظهرت أول المحاولات التعبيرية على يد الفنان النمساوى "أوسكار كوكوشكا" عام ١٩٠٨ ثم انفجرت المدرسة التعبيرية رسميًا فيما بين، ١٩١٠ و١٩٢٥ م .

كانت مرحلة "النزوات" هى مرحلة الأحلام والأوهام التى مازالت مرتبطة بواقعها ، ومازال "جويا" خلالها مرتبطًا بحياته فى البلاط كرسام للملك وحاشيته ، وفى الحياة العليا كعضو فى الأكاديمية الملكية للفنون وأحد المتميزين فى الطبقة العليا، كانت هذه المرحلة فى حقيقتها هى مرحلة تنفيس ذاتى للفنان عن همومه ورؤاه الذاتية ، بينما جاءت مرحلة "الرسوم السوداء"، والتى تدور مسرحيتنا فى أجوائها كمرحلة صراخ وإعلان وجود لذات الفنان فى عالم يرفضه ، فتحول هذا العالم فى لوحاته إلى كوابيس، وسحرة، وأكلة لحوم البشر ، وتحولت المرأة من زوجة وصديقة إلى حافز على فعل الشر ودافع لسقوط الرجل فى هوة الموت ، وبالتالى كان لا بد وأن تتصدر لوحة "اجتماع الساحرات" مساحة العمق فى العرض المصرى ، فيبدأ بها العرض كله ، مستخرجًا من أعماقها شخصياتها الممسوخة وقائدها الشيطان، مقدما بها رقصة تعبيرية ، تلتف الساحرات فيها حول "جويا" ، بينما ينتقل الشيطان بردائه الأسود بين عرش الملك ومقعد "جويا" ، فى محاولة لتفسير أو تأويل لوحات الفنان المصور ، ولتقديم المدخل التشكيلى المرئى لعالم المسرحية الدرامى .

والتشكيل المرئى هو بالفعل مفتاح فهم هذا العرض المتميز وفك دلالات شبكة علاقاته الداخلية ، وعلى امتداد العرض نرى، ونسمع، ونعيش مع تفسير "جويا" وطبيبه "أريتيا" ، داخل المسرحية ، للوحات المعروضة أمامنا ، والتى أشار إليها المؤلف "بويرو باييخو" فى متن نصه الدرامى ، والمنتمية كما أشرنا من قبل للمرحلة الأخيرة لجويا فى أسبانيا ، قبيل رحيله إلى فرنسا وموته هناك ، وأيضا مع تفسير المخرج لهذه اللوحات التشكيلية ، وتحويل بعضها البعض إلى لوحات حركية معروضة أمام المشاهد ، أو تفسيره لحالة "جويا" الآنية بالعودة إلى مجمل أعماله ، وعرض العديد من لوحاته التشكيلية فى فترات مختلفة من حياته .

قدم المؤلف "بويرو باييخو" بطله التاريخى الفنان "جويا" ، وهو يعمل فى مرسمه ، مقسمًا فضاء المسرح إلى قسمين أو دورين ببيت "جويا" ، الدور الأسفل هو الأتيلييه الخاص بالفنان ، حيث تتراكم فوق أحد الصناديق "أوانى الألوان وقوارير الزيت والطلاء ولوحة الألوان وأنواع الفرش المختلفة" ، إلى جانب منضدة رسم "صفت فوقها مشروعات اللوحات والأوراق والحوافظ والأقلام"(٥) على حين تملأ اللوحات المنتهية الدور الأعلى والدور الأسفل أيضا والذى يظهر فيه الفنان مرتديا "معطفًا قديمًا" مليئًا ببقع الرسم ومتحركا فى المكان بين النافذة ولوحة "اجتماع الساحرات" التى يطبع عليها بين الحين والآخر "بعض الرتوش واللمسات" .

يتجلى "جويا" فى العرض المسرحى ، فى سمت فنان كهل بلغ السادسة والسبعين من عمره

، يعيش وسط لوحاته وشخوصها البشعة ، بعد أن أتم رسمها ، يحيط به ، مثلما تطل عليه من أعلى لوحاته القديمة ، ماضيه المتألق بالنجاح والتقدير الرسمى والشعبى ، والذى يمنحه القوة ، ويزيد من كبريائه فى مواجهة الآخرين ، إن استعادة لوحة قديمة له مثل لوحة "الثانى من مايو" أو لوحة "الإعدام رميا بالرصاص فى ساحة مونكلوا"، والتى رسمها عام ١٨١٤بعد خروج الفرنسيين من أسبانيا ، وتحرر بلاده منهم ، يكشف من خلالهما عن موقف الإنسان البسيط مصلوبًا كالمسيح ومضيئًا بقميصه الأبيض وسط ساحة مليئة بالأحمر والأسود ، ويهتم العرض المصرى بتجسيد شخصيته التاريخية فى سمت الفنان البريء المصلوب بين سلطتي الملك والكنيسة ، والفاقد القدرة على مواجهة العالم لفقدانه لسمعه ، وبالتالى فهو يعانى أزمة مزدوجة ، أزمة عدم قدرته على التواصل مع الآخر بسبب الصمم ، وأزمة عدم استطاعته التواصل مع ذاته بسبب تمسكه بحريته وكبريائه ورفضه التنازل وإبداع مالا يرغب فى إبداعه ، وعليه أصبح داخله أكثر صخبا من خارجه ، وانفجرت الأحاسيس الذاتية لتطغى على الواقع الذى يعيشه، وراح الشك من الآخرين يحدد حركته فى هذا الواقع ، ويكشف عن نفسه فى لوحاته ، تلك النفس المتصارعة فى الدراما مع الآخرين ، ويبرع مخرجها فى الكشف عن هذا الصراع من خلال اللوحات المعروضة أمامنا ، أى أننا فى هذه المسرحية لا نتلقى المعلومات التاريخية ودلالاتها من أفواه المتحاورين ، وإنما نستكشفها وندركها من خلال حديثهم حول لوحات هذا الفنان ، فعندما تظهر أمامنا لوحة "الوظيفة المقدسة" ، يتكشف لنا موقف "جويا" من رجال الكنيسة الكارهين له ولفنه ، والذين حولوه يومًا لمحاكم التفتيش لأنه رسم دوقة "ألبا" عارية فى لوحته المسماة "الحسناء العارية" ، وهو موقف يكشف عن مدى التناقض بين رؤية الفنان للجسد الإنسانى كوجود نورانى خلقه الله ، ويستطيع الفنان بفرشاته أن يحوله إلى لوحة جمالية خالدة ، وفى الجانب الآخر تبرز رؤية رجال الدين الذين لا ينظرون إلى هذا الجسد إلا من حيث كونه عورة ووجود زائل وموت عفن يجب أن يخفى ، ومن ثم تعمد "جويا" أن يجسد رجال الكنيسة فى لوحته هذه كالحيوانات ، كما جسد شخصية ملكة أسبانيا فى هيئة راهب بطين بشع المنظر يلتف حوله رجال الكنيسة كالنمل .

تتجلى المواقف الدرامية فى هذه المسرحية من خلال ذلك الحوار الراقى والكاشف حول لوحات "جويا" ، وننتقل طوال العرض بين لوحاته وواقعه ، حيث تبرز القطط فى لوحاته ، ويعلن هو أنه يسمعها تموء حوله ، وتحيطه الوجوه البشعة وتطل عليه من لوحاته ، فيتخيل هو ظهور رجال من عالم آخر ، أو من وطن آخر أكثر حرية ، ربما يكون فرنسا ، يجيئون طائرين لإنقاذه ، وقد جسد لنا المخرج "رأفت الدويرى" ببراعة هذه اللوحة التشكيلية بتحويلها إلى لوحة متحركة ، ترتدى فيها الشخصيات النورانية ثيابا بيضاء تسبح فى أجواء الضوء فوق البنفسجى Ultraviolet لكنها سرعان ما تعود من حيث أتت ، فالواقع أقوى منها ، وإنقاذ "جويا" الفنان فى هذا الزمان ، أو فى غيره ، مازال معلقًا بيد سلطة الملك ، و"جويا" الإنسان الكهل لم يعد بقادر على الصمود ، و"جويا" الفرد أضعف من المواجهة مع سلطة باطشة تدعمها الكنيسة ، وبالتالى يسقط "جويا" التاريخى ، ويتنازل عن كبريائه ويطلب من الملك العفو حتى يستطيع أن يحمى نفسه من أطفال يقذفون بيته بالطوب ، ويلطخون طريقه بالأوحال، ويرمونه بالتهم الكاذبة .

وعلى حين يتبدى الصراع التاريخى جليًا بين

الفنان الحر الذى يجسد وجوده "جويا" والسلطة الملكية التى يمثلها الملك "فرناندو السابع" ، فأنه على المستوى الدرامى يتجلى ذلك الصراع شبحيًا ملغزًا ، حيث "لا يظهر جويا وعدوه بالمعنى العام فرناندو السابع معًا فى أية لحظة فى العمل الدرامى ، ولا يلتقيان وجها لوجه ، وإنما يبدو ذاك العدو لا مرئيًا بالنسبة لجويا ، وأكثر بشاعة ، فهو يمثل عالم بلا محيا وبلا صوت ، وفى أعماقه ، وبواجهته يمنحه جويا فى مواجهته محياه وصوته ، وبالتالى يجد المشاهد نفسه غارقًا ، مثل جويا ، فى عالم يعبر عن نفسه فقط بداخل وعى الشخصية الرئيسة"(٦) ومن ثم يختلط الواقع بالحلم ، ويمتلئ المسرح بصور الأشباح ، وتتحول سينوجرافيا العرض لفضاء جمالى تعبيرى متجاوز لدلالات التاريخ الخارجية، ويؤكد على أن سينوجرافيا النصوص المستدعاة للتاريخ لم يعد مطلوب منها اليوم الالتزام الحرفى بـ(الواقع التاريخى) ، بل هى تعمل على صياغة (واقعها التاريخى) الخاص ، الذى يمزج الصدق التاريخى بالحس الجمالى بالتعبير الدرامى عن الشخصية التاريخية وعالمها الخاص .

الهوامش

(١) سعد أردش : المخرج فى المسرح المعاصر. عالم المعرفة . العدد ١٩ .الكويت . يولية ١٩٧٩ .ص ٤٢.

(٢) أنخل بيرينجير : نظرية ونقد المسرح . ت. د. سمير متولى وأمانى أبو العلا . مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون . مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى . الدورة الثالثة عشر .القاهرة . ٢٠٠١ ص٢٢٣

(٣) أرسطو : فن الشعر . ت. د. إبراهيم حمادة . مكتبة الأنجلو . القاهرة . ١٩٨٩ .ص٧٣

(4) Diccionario ANAYA de la lengua . Tercera reimptesión Madrid . Julio 1986 . P 301

(٥) بويرو باييخو : حلم العقل .ترجمة د .صلاح فضل 0سلسلة (من المسرح العالمى) . العدد ١٢٣ الكويت . يسمبر ١٩٧٩ ص ١٧ .

(6) Francisco Ruiz Ramón : Historia del Teatro Español . SigloXX. Octava Edición . CATEDRA . Madrid . 1989 . P. 367

ملف العدد

التاريخ.. كلعبة مسرحية

مصر
محمد أبو العلا السلامونى

مما لاشك فيه أن التاريخ الإنسانى من أهم المصادر التى تمد الكاتب المسرحى بموضوعاته التى يكتبها ، إذ أنها تحتوى على كافة عناصر بناء المسرحية كالأحداث بما فيها من حكايات وقصص وأحاديث ، وكالشخصيات ذات الأنماط المتعددة والآراء المتصارعة ، كما قد يجد فيها بعض الأفكار الفلسفية التى يبنى عليها رؤيتة ومقدمته المنطقية والتى يستخلصها من عبرة التاريخ نفسه .

المسألة هنا فى اعتقادى مسألة يسيرة وفى منتهى البساطة والسهولة لكل من يريد كتابة المسرحية المستمدة من الأحداث التاريخية والوقائع المرصودة فى تاريخ البشرية حتى وإن كانت أحداثاً خرافية أو أسطورية ، إذ أنها تكون أكثر جاذبية واستهواء للكاتب حين يرى فيها الفرصة المواتية لممارسة كامل حريته فى التفسير و التأويل والتحوير والتبديل وكل ما يثير قريحته فى الإبداع والتفلسف والتنظير .

أما الأصعب فى المسألة حقاً فهو فى الإطار أو الشكل أو الكيفية التى يستطيع الكاتب أن يقدم فيه عمله المسرحى ، فكم من الأعمال التى تناولت الأحداث التاريخية ولكنها فى النهاية لا تعدو سوى حكايات باردة أوردها المؤرخون والمحققون فى كتاباتهم ، والأجدى أن تقرأ من خلال كتب التاريخ وتراجم المؤرخين . أما عملية الإبداع المسرحى للتاريخ فهى العملية الفائقة التى نستطيع من خلالها أن نشعر أننا نصنع عالماً موازيًا إن لم يكن متفوقًا للعالم الإنسانى الذى نعيشه ، أو بمعنى آخر أن نصنع خلقًا جديدًا ومدهشًا يثير فينا التفكير والتأمل والروعة وربما يدفع بنا نحو رفض الواقع وإعادة صياغته من جديد 0فكما أن كاتب المسرحية يسعى إلى هذه الصياغة المدهشة للتاريخ فإنه يتضمن داخل صياغته دعوة إلى تغيير العالم الواقعى بل واستشراف مستقبل أفضل . ولكن هذا الأمر لا يتأتى بالنية الحسنة أو الوعظ والإرشاد أو أية وسائل أخرى تعتمد على طريقة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، وإنما القضية أكبر من هذا وترتبط بقضية الإبداع فى حد ذاته كدافع حيوى من دوافع الرغبة الملحة فى تغيير الأحوال من داخل الإنسان وليس من خارجه .وقائع التاريخ بين يدى الكاتب المسرحى تشبه عينات من المواد الكيميائية التى يضعها فى مختبره الدرامى ليجرى عليها تجاربه وفق رؤيته الإبداعية مستخدما وسائله وأدواته الفنية المبتكرة ليصل من خلالها إلى نتائج غير متوقعة والى خلق مدهش جديد. انظروا مثلاً الى حكاية " بيجماليون " وكيف دخلت المختبر الدرامى وخرجت منه خلقاً جديداً على يد " برناردشو " أو قصة " أهل الكهف " على يد " توفيق الحكيم " أو قصة " أورست " على يد " سارتر " أو أسطورة فاوست " على يد "" جوتهأو قصة "بيكيت " على يد "جان انوى " أو قصة "الحلاج على يد " صلاح عبد الصبور " أو قصة " المسيح " على يد " كازانتزاكيس " أو حكاية التبريزى على يد " الفريد فرج ". هذه النماذج التاريخية والأسطورية دخلت المعمل الدرامى للكاتب المسرحى وخرجت منه على نحو فائق الروعة وعلى نحو نستطيع أن نقول عنه إنه يصنع تاريخاً موازيا للتاريخ الواقعى والحقيقى

وقد يتجاوزه إلى ما هو أعظم ، وتلك هى عظمةالإبداع الإنسانى التى أشار إليها " سارتر " فى مسرحيته " الذباب " حين واجه " أورست " " جوبتر " متحدياً إياه معلنا رغم أنه من خلق يديه إلا أن حريته التى وهبه إياها لم تعد خاضعة له ، وأنه قادر على الاختيار وصنع عالمه من جديد وفق رؤيته الإنسانية وحدها دون أن يكون لأحد عليه وصاية أو إجبار .

هذه فى الحقيقة هى القدرة الإبداعية التى يملكها الكاتب المسرحى خصوصاً حين يتصدى للكتابة التاريخية ، فهو يمتلك حرية الاختيار كاملة غير منقوصة وهو يصنع عالمه المسرحى قد يتصور البعض أن الكاتب المسرحى قد يفتئت على التاريخ وأن حرية اختياره التى لا حجر لها أو وصايه عليها قد تخرجه عن أمانته وموضوعيته عند تجاوزاته وهو يتناول الإحداث والوقائع التاريخية وتلك قضية خلافية طال عليها الزمن . إلا أننى فى الحقيقة أرى أن الكاتب المسرحى ليس مؤرخا حتى نحاسبه على التزامه بالوقائع التاريخية التزامًا حرفياً ، بل أن المؤرخ نفسه فى كثير من الأحيان لا يلتزم هو بذلك ، ولا يجب أن ننسى أن المؤرخين كثيراً ما يخطئون ويختلفون فيما بينهم ، ويكتبون وفق أهوائهم ومشاربهم وايديولوجياتهم ومذاهبهم ومعتقداتهم ويخضعون لأولياء أمورهم الذين يستخدمون معهم أساليب ذهب المعز وسيفه ، وهذا ما أدى إلى أن كثيراً من المدونات التاريخية يناقض بعضها البعض إلى درجة يكاد يكون فيها البون شاسعا بين كتابة وأخرى ، بل إن أحدها أحياناً ينفى الآخر ولا يكاد يعترف به وهو أمر طبيعى لا غبار عليه مادمنا نؤمن بالتعددية والاختلاف واحترام الرأى والرأى الآخر ، وإذا كان هذا الخلاف يحدث بين كتاب التاريخ فما الذى يجبر كاتب الدراما التاريخية على أن يلتزم بالحقائق التاريخية التى ربما لا تكون حقائق تاريخية وإنما وجهات نظر مختلفة يصل فيها التناقص إلى حد أن أحداً ينكرها وآخر يشكك فيها وثالث يثبتها ورابع لا يكاد يذكرها ولا تعنيه فى شىء ، وهذه فى الحقيقة فرصة مواتية أمام حرية كاتب الدراما التاريخية ليكتب تاريخة الدرامى الموازى للتاريخ الواقعى كما يراه وكما يعتقد ، بل إننا أحيانًا نشهد بعبقرية الكاتب حين يبتدع من خياله مواقف درامية قد تختلف مع التاريخ يعمق بها رؤيته الدرامية مثلما فعل "شكسبير"فى مسرحياته المستمدة من التاريخ.

إلا إننا فى هذا المجال يجب أن نفرق بين كاتب يكتب مسرحية تاريخية وكاتب يستلهم التاريخ فى كتاباته المسرحية وفى اعتقادى أن كاتب المسرحية التاريخية الذى يلتزم بالوقائع والأحداث كما حدثت لا يخرج عن كونه مؤرخاً يستخدم الزخارف الأدبية والفنية مثله مثل كاتب الرواية الأدبية التاريخية وتراجم الشخصيات التاريخية ، وهو نوع من الأدب المسرحى والروائى الذى يقل فيه الإبداع ولا يصل إلى مرحلة الخلق الفنى الموازى للتاريخ الواقعى ، ومن ثم فإن الكاتب الذى يستلهم التاريخ فى كتاباته المسرحية منطلقا بحريته إلى آفاق أرحب مثلما يفعل "شكسبير" هو الأقرب إلى الإبداع الحقيقى والخلق الفنى .

يبقى الآن هذا السؤال .. ما الذى يفصل بين كاتب وآخر فى تناوله لعمل مسرحى تاريخى ؟ قلنا إن كتابة المسرحية التاريخية أمر سهل ويسير وفى منتهى البساطة وما أكثر هذا النوع من الكتابات التى ملأت حياتنا الثقافية بكم هائل منها ، ولكنها فى النهاية لا تعدو كغثاء السيل أو ضجة بلا طحن لا تغنى أو تسمن من جوع ، وهى حين تعرض على خشبة المسرح لا تجذب مشاهدًا ولا يصغى إليها مستمع ، وتستدعى الكثير من

الملل والضجر الذى يدفع المشاهد لمغادرة المسرح إلى غير رجعة ، وربما كان سبب ذلك يرجع إلى سابق عهدنا فى مدارسنا ومعاهدنا العلمية التى جعلتنا نكره مناهج التاريخ الجافة التى تعتمد فى تدريسها على التلقين وهو الأسلوب العقيم فى كافة المناهج الدراسية الأخرى والذى أدى إلى تخلف نظم التعليم فى بلادنا . ويكفى أن نرى العالم من شتى أرجائه يسعى إلينا لدراسة تاريخنا واكتشافه وتحقيقة فى شغف وحب شديدين ، فضلاً عن ملايين السائحين المهووسين بآثارنا التاريخية ، بينما نحن نكره تاريخنا ، ونادرا ما نشاهد واحدا منا يفكر فى زيارة معلم أو أثر تاريخى أو متحف من متاحفنا التى هى على بعد خطوات منه ، بل إن الأعمال التاريخية الأجنبية قد تحظى رواجاً واستحساناً بين جمهورنا الذى يكره التاريخ، لماذا؟ لأن الجودة والتقنية العالية والإنتاج الوفير عوضه الكثير مما يشعر به من ملل أو ضجر ، وكذلك فإن الأعمال التاريخية التى تعرض على خشبة المسرح إذا ما توفر لها عنصر الإبهار فى الديكور والملابس والموسيقى وغيرها من عناصر ومفردات الفن المسرحى مثل المسرحيات الموسيقية والاستعراضية التى قد تستمر سنوات وسنوات فإنها توفر عنصر الجذب المطلوب لمشاهدنا سريع الضجر والسأم والإملال، إلا أنه فى واقع الأمر أننا مازلنا قاصرين عن الوصول إلى مثل هذه العوامل الجاذبة التى تكلفنا الكثير من المال والجهد والوقت ، ونحن كما هو معروف عنا نبخل بالمال ونركن إلى الكسل وتوفير الجهد وإضاعة الوقت ، وهى من سلبيات حياتنا الشرقية .

من هنا كان الكاتب المسرحى المعنى بالتاريخ مهموما إلى حد القهر بهذه القضية التى لا يملك إزاءها إلا أن يلجأ إلى قريحته المنهكة يقدحها باحثا عن عناصر الجذب الممكنة والتى يمكن أن تكون تحت سيطرته وفى مقدوره استخدامها ليعوض بها مالا يملكه من إنتاج وفير أو تقنية عالية يحقق بها الجودة المادية المطلوبة .

فماذا يملك الكاتب المسرحى إذن ليحقق هذا الهدف المنشود ؟ البعض يلجأ إلى الكوميديا ليوفر عنصر الجذب ، ولكن للأسف أحياناً تتحول الكوميديا أثناء العرض إلى هزل وابتذال وإسفاف وتهريج وهى أمور سهلة لا تكلف شيئاً مادياً معتمدا على زغزغة المشاعر وتحقيق التسلية والإضحاك ، غير إنها فى النهاية تؤدى إلى فقد العائد الفكرى والفنى الذى نسعى إليه من وراء المسرحية التاريخية وإذن ماذا يملك الكاتب من وسائل أخرى غير هذه الوسيلة الرخيصة التى تفقده كل شىء ؟ هذا هو السؤال الملح الذى أخذ يشغلنى بصفة شخصية وإنا أفكر فى المسرحيات التاريخية التى كتبتها على مدى ما يقرب من أربعين عاماً . واذكر حينما كتبت مسرحية " فرسان الله والأرض " عن حياة سيف الله " خالد بن الوليد " وهى من المسرحيات التاريخية التى كتبتها مبكرا فى منتصف الستينيات كنت مغرماً بالشكل التراجيدى وأعقبتها بمسرحية أخرى على نفس المنوال وهى مسرحية " الثأر ورحلة العذاب " عن قصة الشاعر الجاهلى " امرىء القيس " هاتان المسرحيتان اتخذتا من التراجيديا الإطار الذى كنت أرى فيه وسيلة من وسائل الجذب الذى يعتمد على الصراع الكلاسيكى المهيب والذى يثير عاطفتى الخوف والشفقة اللتين تؤديان لدى المشاهدين إلى نظرية التطهير فى رأى أرسطو ألا أننى لم أقنع بهذا الإطار التقليدى ووجدتنى أنقب عن إطار آخر ربما وجدته فى الإطار الملحمى لدى "برتولدبريخت " الذى يعتمد على التغريب المسرحى وكسر الإيهام وإثارة وعى المشاهدين ، إلا إننى أيضًا لم أقنع بذلك وبحثت فى تراثنا

الشعبى عن إطار جذاب يمكن أن يشد المشاهد ويرغمه على البقاء فى مقعده حتى نهاية المسرحية ، وبالفعل وجدت هذا الإطار متحققاً فى أشكال الظواهر المسرحية التى أبدعها وجدان فنان المسرح الشعبى بشكل تلقائى والذى تمثل فى أساليب فن خيال الظل وبابات " ابن دانيال " وشخصيات صناع السامر الشعبى فى الريف المصرى ، وألاعيب " المحبظين" أو " المحبظاتية " فى عروضهم الارتجالية والبدائية وفى الإحتفالات الشعبية فى الموالد والأفراح والمناسبات وفى بعض الظواهر الطقوسية كظاهرة " الزار" أو ظاهرة " الذكر " التى تحوى الكثير من أساليب التشخيص والأداء الحركى ، وكذلك أساليب رواة السير الشعبية والمداحين و الحكائين والمحدثين والمهرجين والمضحكين ونوادر الفرافير والحرافيش وكل هؤلاء فى حقيقة الأمر يعتمدون على عنصر مهم فى طبيعة الفن المسرحى إلا وهو تكنيك " اللعبة المسرحية "

واللعبة المسرحية فى حقيقتها لعبة مراوغة إذا لم تستخدم بطريقة طبيعية وغير مصطنعة تصبح عنصراً منفراً وليس عنصراً جاذباً تماماً مثلما نشاهد مباراة لكرة القدم قد ننجذب إليها إلى حد الهوس وقد ننفر منها إلى حد الغضب وقذف الحجارة ، وهذا ما يحدث فى المسرحية التاريخية بالذات ، فهى تحتاج إلى كافة وسائل الإتقان والإحسان لإثارة الجذب وإلا كانت النهاية المؤسفة. ولتحقيق ذلك يجب ضمان استخدام " اللعبة المسرحية " التى تكمن فى تلك الظواهر الشعبية التى ذكرتها على اعتبار أنها تضمن الحد الأدنى من الفرجة والمتعة فضلاً عن أنها تحوى فى أعماقها الحد الاقصى الذى يضمن النجاح وحد الاكتمال .على انه يجب الإشارة إلى نقطة مهمة وهى أن مفردات اللعبة المسرحية المتضمنة فى هذه الظواهر الشعبية لا تعنينى فى الأساس فى قضية التأصيل أو تأكيد هويتنا المسرحية بقدر ما يعنينى البحث عن عناصر الجذب والمتعة وتحقيق النجاح ، فماذا يجدى بحثنا عن تأكيد الهوية القومية فى مسرحنا إن لم يحقق هذا المسرح عنصراً لجذب مشاهدينا وإلزامهم مقاعدهم والاستمتاع بالفرجة ؟ وهكذا وجدتنى بعد ما لم أقنع بالإطار الكلاسيكى التراجيدى فى كتابة المسرحية التاريخية ألجأ الى إطار اللعبة المسرحية الشعبية وكتبت عدة مسرحيات قدمت فيها التاريخ المصرى الحديث فى إطار هذه اللعبة التى تحققت أول ما تحققت فى أعقاب نكسة السابع والستين التى داهمتنا وجعلت الأرض تهتز من تحت أقدامنا ، لقد أذهلنى وللأسف الشديد أن أرى معظم كتّابنا ومثقفينا وقد استغرقتهم الفاجعة وأخذوا يندبون أحوالنا ويتباكون على ما حدث لنا ، وانقلب بعضهم على أعقابهم بعد أن فقدوا توازنهم وكأننا اقتربنا من نهاية العالم والتاريخ وأصبحت مسارحنا دار عزاء وبكاء وندب وعديد ولطم للخدود ، وأخذ كتّاب الروايات يهيلون التراب على الرءوس وهم يبكون ، والشعراء فى كل واد يهيمون على وجوههم ينتحبون ، ومن كانوا أكثر تماسكا يجلدون الذات ويتعذبون .

فى ظل هذا المناخ الحزين الأسود كان لابد وإن يخرج من قلب الظلمة من لديهم أفق أوسع وأرحب ويدركون الأبعاد الحقيقية لما حدث ويفهمون ويعقلون أن ما وقع لا يعنى القيامة أو الاستسلام لليأس والإحباط . منذ هذه اللحظة وبدأ تيار جديد يظهر فى الأفق رافعاً لواء المقاومة والثبات عن طريق التمسك بالجذور التاريخية والتراثية وهو التيار الذى عرف بالموجة الثالثة فى المسرح المصرى بعد جيل الرواد وجيل الستينيات . وكان لى شرف الانتماء إلى هذا التيار الذى أعقب الجيلين السابقين واستمر حتى

الآن . وكانت مسرحية "رواية النديم عن هوجة الزعيم " هى البداية التى بدأت بها فى التعامل مع التاريخ بشكل علمى وفى إطار اللعبة المسرحية التى ذكرتها . حاولت فى هذه المسرحية أن أقدم تاريخ " الثورة العرابية " وهى تشبه الى حد كبير " الثورة الناصرية " فى ثورتها ضد الأوضاع وفساد الحكم ثم تعرضها للنكسة العسكرية ومحنة الغزو الأجنبى ، وكان كل همى هو شحذ الهمم ورفع الروح المعنوية فى مواجهة نزعة اليأس القاتلة التى سرت فى النفوس و الدعوة للمقاومة والصمود وتجاوز المحنة والتى للأسف الشديد رغم مرور السنوات ما زالت هذه الروح اليائسة تسود قطاعات من المثقفين حتى وقتنا هذا ، ونسى هؤلاء أن انتكاسات عسكرية وهزائم مرة منكرة حدثت لكثير من مجتمعات أكثر منا قوة وتقدماً مثل اليابان وفرنسا وألمانيا وإيطاليا ومع ذلك تجاوزوا المحنة تماماً فى حين إننا مازلنا نبكى حظنا العاثر ونحتفى بذكرى النكسة بالبكاء كل عام كما يحتفى البعض باللطم والعويل فى كربلاء ، وتلك فى الحقيقة هى نكسة المثقفين فى بلادنا .أعود إلى مسرحية " رواية النديم عن هوجة الزعيم " وأقول إنه بعد أن هزمت الثورة العرابية ودخل الاحتلال البريطانى إلى مصر قبض على كل أبطال الثورة العرابية وأودعوا السجون والمعتقلات فيما عدا خطيب الثورة وشاعرها " عبد الله النديم " الذى استطاع الاختفاء من سلطات الحكم و الاحتلال تسع سنوات بعد أن رصدوا مكافأة مجزية لكل من يرشد إليه . فى هذه السنوات التسع تصورت أن " عبد الله النديم " ظل يؤدى دوره الثورى فى إيقاظ الوعى وسط الفلاحين الذى أخفوه عن أعين السلطة وكانت وسيلته هو وتابعه استخدام أدوات خيال الظل ومفردات المسرح الشعبى حيث يبدأ العرض المسرحى وهو يجمع حوله الناس كعادة الفنانين التلقائيين ويأخذ فى تجسيد أحداث الثورة العرابية التى حاولت السلطة تشويهها ويستطيع من خلال عملية التشخيص التى تعتمد على لعبة المسرح داخل المسرح أن يشرك فيها كل رموز مجتمع القرية و السلطة كالعمدة والأعيان والأتراك والإنجليز بالإضافة إلى الفلاحين الذين شاركوا فى أحداث الثورة حيث اختلطت وقائع التاريخ بالواقع ولم يعد هناك ما يفصل بينهما لتشابه ما جرى من تشخيص فى الواقع مع ما حدث من أحداث فى تاريخ الثورة ، وخرج من هذا كله شكل مسرحى فريد يصعب تأطيره أو تصنيفه أكاديمياً إلا بقدر من التجاوز و الاستثناء ، فأنت لا تستطيع أن تصنفها بأنها مسرحية تاريخية رغم أنها تتناول كافة وقائع الثورة العرابية كما أنه من الصعب أن تصفها بأنها مسرحية تسجيلية أو مسرحية ملحمية وهكذا ، وقس على ذلك أى تصنيف آخر .

أما المسرحية الثانية " رجل فى القلعة " فهى تتناول تاريخ والى مصر " محمد على باشا " الذى يعتبر مؤسس مصر الحديثة ، ومضمونها يدور حول مأساة مجتمعاتنا مع التجربة الديمقراطية ، حيث تصارعت فكرتان فلسفيتان فى الحكم ، فكرة المستبد العادل التى سيطرت على فكرنا الدينى والسياسى و الاجتماعى طوال تاريخنا وتمثلت فى شخصيات عدة حكمت بلادنا حكماً مستبداً مع تحقيق انجازات تاريخية ودينية ، وفكرة أخرى تستند إلى رأى الأمة الممثلة فى نخبة من المجتمع أو ما نسميها بالشورى ، وتصارعت الفكرتان متمثلتين فى شخصية محمد على باشا وشخصية السيد عمر مكرم نقيب الأشراف ، وكلاهما كان لديه حلم تحقيق النهضة القومية ، ولكن الفكرتين سقطتا من داخلهما وسقط معهما الحلم القومى وأجهضت التجربة ، ففكرة المستبد العادل تحمل فى داخلها جرثومة

فنائها لاعتمادها على رؤية فردية متوحشة لا حدود لها ، والفكرة الأخرى تنطوى فى داخلها على جرثومة فشلها لاعتمادها على رومانسية ميتافيزيقية بعيدة عن المنهج العلمى والواقع العملى ولذلك ضلت طريقها وانفرط عقدها ، وهكذا فشلت أهم تجاربنا الديمقراطية فى تاريخنا الحديث ، وفى زعمى أنها نموذج متكرر وما زال مستمراً لفشل تجاربنا الديمقراطية المعاصرة ولربما فى المستقبل القريب .

هذه المسرحية قدمت من خلال اللعبة المسرحية و الاحتفالية الشعبية التى قدمتها حاشية الباشا فى شكل طقس "الزار" فى محاولة لإبراء الباشا من مرضه الذى ألم به فى أخريات حياته و أصابه بلوثة عقلية مما سمح لحاشية الباشا هذه أن تشخص أحداث التاريخ أمامه لتعيد إليه وعيه حين يرى نفسه بنفسه فى آن واحد كيف صعد إلى حكم مصر بعد أن أحضروا له حفيد السيد عمر مكرم ليشخص أمامه شخصية جده ، وحينئذ تتقمصه روح الفتوة و الشباب وتستغرقه اللعبة المسرحية فى نوبة من الحماس ويشخص ذاته مع زوجته و أبنه ومعاونيه و أفراد حاشيته كل الأحداث التى مرت بحياته فى رحلته للصعود بمساعدة السيد عمر مكرم ورفقائه من العلماء إلى أن ينفرد بالحكم ويستبد بالأمر ، وهكذا إلى أن تقع الواقعة وتتصدى له القوى الكبرى وتقضى على أمبراطوريته وتجهض أحلامه بعد أن قضى على كل من كانوا يقفون معه ويعضدونه ، وحينئذ يسقط وحيداً دون معين . فى نهاية اللعبة وحين يستعيد وعيه يدرك كم هو أخطأ وكم هو أصاب ولكن الحكم النهائى متروك للمشاهدين الذين يخرجون من العرض المسرحى وهم لا يتنفسون الصعداء بل يفكرون وهم يلهثون ، ولعمرى ما أجمله من توفيق للعرض حين يتحقق فى النهاية على هذا النحو .

أما النموذج الثالث الذى أسوقه فى هذا الصدد هو مسرحية " مآذن المحروسة " التى أخرجها الراحل الكبير " سعد أردش " منذ ما يقرب من ربع قرن فى ساحة " وكالة الغورى " تلك الساحة التى تحقق فيها لهذا العرض حد الجمال و الاكتمال إلى الحد الذى وصفها فيه الناقد الكبير " فؤاد دوارة " بأنه العرض الذى سيدخل تاريخ المسرح المصرى من أوسع أبوابه إلى جوار الأعمال القليلة التى حاولت تأصيله والبحث عن جذوره وتمييزه بشخصية خاصة به سواء فى مصر أو المشرق العربى أو المغرب العربى .

المسرحية تتناول أحداث الحملة الفرنسية على مصر و الشرق العربى وذلك من خلال إحدى فرق التشخيص الشعبية المعروفة بالمحبظين التى استدعاها " نابليون بونابرت " قائد الحملة ليحيى بها حفلاً يجمع فيه ما بين عيد المولد النبوى وعيد وفاء النيل وعيد الجمهورية الفرنسية التى تصادفت مواعيد الأعياد الثلاثة فى نفس الوقت ، وربما لم تكن كذلك وكانت محاولة من جانب الاحتلال لتطبيع الأوضاع بين الشعب المصرى والحملة الفرنسية ولا تملك هذه الفرقة الشعبية إلا أن تجدها فرصة لممارسة لعبتها المسرحية بالاتفاق مع الثوار من المصريين لإثارة الجماهير ضد الحملة وليس للتطبيع معها ، وذلك من خلال تشخيص أحداث وشخصيات الحملة منذ دخولها مصر حتى اندلاع ثورة القاهرة ضد الاحتلال وإفساد فكرة التطبيع من أساسها . ومثلما حدث فى مسرحية " رواية النديم " من مشاركة رموز القرية و السلطة فى العرض المسرحى فقد حدث نفس الشئ حينما وجدنا نابليون نفسه يدخل فى لعبة التشخيص هو وبعض من أتباعه ، تماماً كما استهوت اللعبة محمد على باشا واستغرق فى داخلها .

أقول إن حد الجمال و الاكتمال قد تحقق إلى

حد كبير فى هذه المسرحية حين أقيم العرض فى ساحة " وكالة الغورى " باعتبارها أثراً تاريخياً شهد أحداث الحملة فى وقتها وكانت هذه الساحة تشبه تماماً الأماكن التى أقام فيها نابليون بونابرت احتفالاته التى تعود عليها فى منطقة الأزبكية فى محاولة منه لكسب تعاطف الشعب المصرى إلى جانبه و الذى كان يعرف عنه حبه للمظاهر الأحتفاليه فى الأعياد و الموالد و الأفراح.

وكان لعبق التاريخ هذا تأثيره الفائق فى استقبال جمهور المشاهدين لهذا العرض المسرحى الذى قدم وكأنه احتفاليه شعبية قدمتها فرقة حقيقية من فرق " المحبظين " والتى استخدمت فيها كل مفردات اللعبة المسرحية التى شاهدها جمهور غفير من جماهير شهر رمضان عام 1983 ?كما شاهدها فى العام التالى أيضاً فى شهر رمضان بحضور الضيوف من الفنانين العرب الذين شاركوا فى مؤتمر القاهرة الأول للإبداع العربى الذى عُقد بالقاهرة فى المدة من٢٤/ ٣ / ١٩٨٤ إلى ٣٠/٣/ ١٩٨٤ .

هذه المسرحيات الثلاث وغيرها من المسرحيات التى كتبتها ولا مجال يتسع الآن لذكرها تناولت ثلاث مراحل مهمة من تاريخ مصر الحديث هى أحداث الثورة العرابية وتاريخ محمد على باشا ووقائع الحملة الفرنسية ، وقدمت كنماذج لتجارب مسرحية تتعامل مع التاريخ باعتباره لعبة مسرحية ، وهذه التجارب الثلاث ما هى إلا بداية لطريق طويل يحتاج لكثير من الجهد و العناء للوصول إلى صيغة مسرحية تعنى بالتاريخ بأسلوب جديد وفى إطار شعبى فضلاً عن أنها تمثل اجتهاداً فى تأكيد الهوية القومية للمسرح العربى .

ملف العدد

الدراما كوثيقة جمالية

بين تحضير التاريخ وتأريخ الحاضر

مصر
حسن عطية

من المسَّلم به أن الدراما المسرحية ، وغيرها من فنون الدراما المرئية ، تقوم على مبدأ إعادة صياغة الفعل الواقعي ، ماضيًا كان أم آنيًا ، في بناء جمالي يتأسس داخل السياق الاجتماعي القائم ، ويستهدف التأثير في المجتمع الحي ، فيخاطب جمهورًا يعرفه ، ويكون حاضرا في هذا البناء الجمالي برمته وقيمه ورؤيته للعالم ؛ شاء مبدعه أم تصور أنه ينفلت منه لعوالم فانتازية يبتدع معها أفعالًا خيالية سابحة في سماوات طوباوية ، فحتى الفعل المتخيل له قاعدته الواقعية، ويُصاغ لغاية واقعية ، والمدن الفاضلة ما هى إلا موقفًا نقديًا من الواقع الراهن .

ويقلب المبدع المسرحى صفحات التاريخ بحثًا عن الفعل الذي أثَّر يومًا في الزمن الماضى ، وغَّير من مصائر شخصياته ، ولعب دوره الإيجابي أو السلبي في مجتمعه ، ليس أبدا بهدف بعثه لذاته ، وتقديمه كأيقونة متحفية تؤكد وقوعه في زمن ما . قد يحدث هذا في مجال الآثار ، لكنه لا يحدث مطلقاً في حقل الدراما ، الذي لا يعرف المتحفية ولا تثبيت الفعل في صفحة زمانه ، ولا يعتقد في ذات الوقت بتكرارية التاريخ لأحداثه ، بقدر ما يدرك أن فعل الأمس قد يتشابه مع فعل اليوم ، غير أن فعل الأمس اكتمل في زمنه ، وانفجرت مقدماته في سياق معين ، وعرفت نهاياته داخل هذا السياق ، وكشفت الأيام عن العلاقة التي كانت مختفية عن معاصريه زمنذاك بين مقدماته ونهاياته ٠ لهذا يستدعيه المبدع المسرحى المعاصر ويستخدمه كتكأة للنظر في الفعل الآني الذى يعايشه ، والذي تظهر مقدماته أمامه دون نتائجه المختبئة بعد فى سراديب المستقبل ، مما يمنح المتلقي فرصة التنبؤ بما سيصل إليه الحدث الجاري أمامه ، بمده الخطوط بين ما هو واقع له وفيه والنتائج المنطقية التى ستحدث فى الغد ، فيعمل على تغيير مسار الحدث الواقعي ، مما يجعل المستقبل قبض يديه ، لا زمن قادم بنتائج الأفعال دونما إرادة منه ، وبالتالى يعمل على دفعه لتغيير واقعه.

هذا هو أهم أسس الإبداع الفني عامة ، والدراما المسرحية خاصة ، وهذه المتعرضة للتاريخ بوجه أخص ، فالدراما ليست إبداعًا للتسلية ، ولا تقوقعًا داخل البنية باسم درامية الدراما ، وإنما هي فعل يدرك عقلية متلقيه وأفق توقعاته ، فيحاوره دون خطابية من أجل تنوير أو تزييف وعيه بالواقع الذي يعيشه ، فمبدع الدراما بالتالي مثقف متواصل مع واقعه الحي ، ومتشابك مع قضاياه وهمومه ، ومخاطب لمتلقيه بلغتهم وطرائق تعاملهم مع الحياة ، ومشتبك معهم عبر سبل تلقيهم للرسائل العديدة الموجهة والمطاردة لهم من خلال كافة وسائط الاتصال الإبداعي والإعلامي المختلفة .

من هنا فأن الدراما المسرحية في تصديها لأفعال البشر في الماضي البعيد أو القريب ، وإعادة صياغتها جماليا ، تعمل على تحضير التاريخ أمام متلقي اليوم، أى إننا نرى التاريخ حاضرا أمامنا وكأنه يحدث اليوم ، فنرى الناصر "صلاح الدين" يناضل من أجل استرداد القدس ،

أو نراه ذاهبا لزيارة عدوه ريتشارد قلب الأسد فى عرينه ، وفقا لما يريد المبدع قوله من خلال الوقائع التاريخية التى يستدعيها ويؤهلها لحاضره، ويعمل على تفسيرها تفسيرا موجها لزمنه الآنى.

حقًا الأفعال التاريخية موجودة على صفحات التاريخ ، وبين أيدي المؤرخين والباحثين ، وهم بدورهم في صراع وقتال حولها ، باعتبارها أفعالا حدثت وأنتهي أمرها ، وباعتبارهم وحدهم أصحاب القول الفصل في تقديمها وشرح تفاصيلها وتفسير دالاتها ، وليكن لهم ما يريدون ، فلكل امرئ حق أدعاء اليقين الكامل في هذا الزمن المراوغ . أما هذه الأفعال التاريخية عندما يختارها المبدع وينقلها لحقول الدراما المسرحية ، فهي بالحتم تخرج من قداسة التاريخ داخلة لعوالم افتراضية تصبح معها أفعالاً آنية ، وأن ارتدت ثيابًا غير عصرية ، ليس فقط لأن الفعل في حقل الدراما حاضر بطبيعته ، لا يروى بلسان (راو) خبير كما في حقل التاريخ ، ولا يحكى بلسان (سارد) يعرف كل شيء عن موضوعه وشخصياته كما في حقل الرواية والقصة ، بل هو يحدث الآن ويسير حتى نهايته أمامنا ، خلال سويعات قليلة يتتبع عبرها المتلقي مسار الفعل ومصير المتعلقين به، وبتفاعل معهما بوجدان مشتعل وعقل يقظ ، ويقتطف في النهاية الفكرة المبثوثة عبر هذا العمل بأكمله ٠ وهى فى جوهرها رسالة موجهة للجمهور المشاهد اليوم، وحاملة رؤية المبدع له فيما يتعلق بقضاياه التي يعيشها ، وينتظر من الفنان أن يشاركه الرأي فيها ، باعتباره مثقفا فاعلا في مجتمعه ، تعلم وتثقف وخبر الحياة ، لا ليدفن رأسه في رمال الأمس ، بل ليلعب دوره في تنوير عقل المجتمع والعمل على تغيير واقعه إلى ما هو أفضل .

من أجل هذا عاد "شكسبير" فى مسرحياته التاريخية العشر (*١) إلى قرن سابق عليه وعلى جمهوره ، وإن مازال وقتها ذا تأثير على واقعه وزمنه ، وهو القرن الخامس عشر ، لينتقى قصصًا مما رصده المؤرخ الشهير "رافائيل هولنشيد" فى سفره الضخم (وقائع الحياة فى إنجلترا وأسكتلندا وأيرلندا) الصادر عام ١٥٧٧ ، ويعيد مسرحتها ليخاطب بها حكام وجمهور أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر فى بلده إنجلترا ، وبصورة أساسية فى عصر الملكة "إليزابيث الأولى" وسنواتها الأخيرة المليئة بصور النهضة العلمية والثقافية ، لينبه إلى خطر التمزق فى مستوى السلطة السياسية ، كما يطالب بحماية تماسك الأرض، ونبذ الفتن ، والإخلاص للتاج الإنجليزي ، وذلك لأن الفترة السابقة على حكم الملكة "إليزابيث الأولى" حتى عام ١٥٨٨ ، كانت قد شهدت اضطرابات وأحداثا جساما هزت العرش البريطانى ، وكادت تمزق أوصال البلاد ، فيما عرف ب (حرب الوردتين) صراعًا سياسيًا على العرش بين عائلتى "لانكستر" (وشعارها الوردة الحمراء) وعائلة "يورك" (وشعارها الوردة البيضاء) ، فضلاً عن الصراع الدينى بين أشياع الكاثوليكية والبروتستنتية ، والتدخل الخارجى من قبل أسبانيا حامية حمى الكاثوليكية فى أوروبا وقتذاك ، مما أدى لضرورة ظهور هذه المسرحيات التى تدعم الاتجاه العام المساند للسلطة السياسية، والاجتماعية الدينية القائمة وحماية الرقعة الجغرافية بوجود حاكم قوى على العرش ، يحقق العدل ببصيرة نافذة .

والأمر كذلك مع الشاعر المصرى "أحمد شوقى" الذى استدعى شخصية الملكة المصرية الأسطورة "كليوباترا" أواخر عشرينيات القرن الماضى ، لا ليعارض فقط ما كتبه "شكسبير" و"درايدن" و"فاليرى" عن الملكة الجميلة فى نصوصهم المسرحية ، اعتمادًا منهم على ما كتبه

عن وقائع حياتها المؤرخ الأغريقى "بلوتارخوس" ، وهى كتابة تأريخية من منظور غير مصرى وملونة بألوان الغرب الناظر لدول الجنوب باعتبارها دولًا أقل شأناً ، وحكامها أقل نبالة ، وجميلتهم مجرد "ملكة سوداء القلب والنفس ، خائنة لعشاقها ، وهاربة وسط احتدام المعارك " ، بل كتب الشاعر المصرى مسرحيته (مصرع كليوباترا) عام ١٩٢٩، وهو يعيش زمن الدفاع عن الأمة المصرية ، خاصة بعد انسلاخها عن الدولة العثمانية التى انتهت رسميا عام ١٩٢٣ ، وصدور القانون المصرى عام ذاك ، الذى أكد على استقلال البلاد ، فعمد الشاعر إلى الإعلاء من شأن مصر تاريخيا فى مواجهة روما التى كانت وصية على مصر فى القرن الأول قبل الميلاد ، وبالتالى إعلاء شأن مصر عصريا والتأكيد على أنها "دولة حرة مستقلة" فى مواجهة إنجلترا التى سمح لها الدستور الجديد بتحفظاته الأربعة ما يشبه الوصاية على الأرض المصرية ، فجاءت بطلته حرة رائعة النفس ، تحافظ على كرامة الوطن ، وترفض الزج به فى حروب لا علاقة له بها ، مثلما حدث خلال الحرب العالمية الأولى .

نفس الأمر مع الكاتب "ألفريد فرج" الذى شرع فى كتابة مسرحيته (سقوط فرعون) وعرضها على المسرح فى الرابع من نوفمبر عام ١٩٥٧ ، فى زمن الحديث عن سياسة عدم الانحياز لأي من الكتلتين الكبيرتين المتصارعتين زمنذاك، وعقب حرب مصرية / أوروبية عرفت باسم (العدوان الثلاثى) ، لاشتراك انجلترا وفرنسا وإسرائيل في غزو مصر لتركيعها وإعادتها لحظيرة التبعية الأوربية ، أكدت ؟ مسرحية (إخناتون) – أن السلام بحاجة لقوة تحميه ، لذا تدور وقائعها حول الملك المصرى "إخناتون" (أمنحتب الرابع) الذى فجر ثورة التوحيد فى القرن الرابع عشر ق.م. ، ودعا لديانة (أتون) أو قرص الشمس ، بديلاً عن ديانة التعدد ، وقام "ألفريد فرج" من خلالها بطرح موضوع الصراع بين سياسة السلام المطلق التى يتبناها "إخناتون" ، وسياسة الحرب الاستعمارية التى يدافع عنها كهنة أمون ، وداخل السياق السياسى المصرى والعالمى القائم وقتذاك ، وفى ضوء المصطلحات السياسية المستخدمة فى الواقع ، بدا "إخناتون" أمام متلقيه رمزاً للثائر العاشق للسلام ، والمهزوم بسبب مثاليته أمام براجماتية الكهنة الرجعيين ، وقدرتهم على استمالة خلصائه وقائد جيشه ، وحتى زوجته "نفرتيتى"، مما يكشف أمام الحاكم "إخناتون" فى النهاية حقيقة أن رسالة السلام المطلق بحاجة لنبى لا لحاكم مطلوب منه حماية شعبه بالأساليب العملية غير المثالية ، مما يتطلب منه نوعاً من "الحزم وعدم التردد" فى مواجهة كهنة الأمس ومنظرى الماضى، والتمسك بالتالى بسياسة "السلام المسلح" .

من السنوات الأولى للقرن الرابع الهجرى ، يستدعى الشاعر "صلاح عبد الصبور" فى مسرحيته الأولى شخصية "الحسين بن منصور الحلاج" وسنواته الأخيرة فبل سجنه وإعدامه ، لا ليلقى الضوء على هذا المتصوف المثير للجدل فقط ، بل ولكى يقدم نموذجا مثاليا للمثقف المصرى ، كما يراه ، يصارع طواحين السلطة ، دون سند من جماهير عامة تشغلها همومها الصغيرة ، كتب "عبد الصبور" مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج" ١٩٦٦ ، وبنى معمارها من جزأين متكافئين ، يحمل الجزء الأول عنوان (الكلمة) ، والثانى عنوان (الموت) ، تتحرك الوقائع فيهما فى متتالية تبدأ بالموت محققاً ، لتعود للحياة ، متوجهه نحو قرار الموت الذى لامناص منه ، تأسيسًا على أن الكلمة الثائرة الواعية المناهضة للأوضاع القائمة ، قد تجلب الدمار لصاحبها سواء أسر بقوة السلطة أو صدر حكم

بموته بلسان القضاة ، وكل جيل "عبد الصبور" قد سيق أبرز رموزه للسجون بجرائم الكلام المناهض للسلطة ، ورغم أن الكلمة فى ذاتها ليست بفعل ، إلا أنها محرضة عليه ، لذا تخشاها السلطة الديكتاتورية ، ولأن الدراما المسرحية بناء متكامل، يعيد داخله وبه المبدع حاضره المفتت ، وتاريخه المجزأ ، وواقعه الناقص ، يبنى "عبد الصبور" فى مسرحية (مأساة الحلاج) دراما متكاملة ، لا تنغلق على ذاتها بحكم كونها ليست نقيضًا فنيًا للواقع المعيش ، ولا بديلا تاريخيا مفارقا لّلحظة الحاضرة ، وإنما هى وجود مناظر لهذا الواقع المعيش ومتفاعلاً معه، وجود يرتدى زى التاريخ ويتقنع بشخصيات ظهرت فى زمن آخر ، ليدرك معه المتلقى مدى الخلل الحادث فى الواقع الذى يستغرقه ، وليسمع منه كلمات موجهة أساسا لزمانه ، وليعرف عبره مصيره المختبئ فى الغيب، إذا ما اتخذ مواقف عملية معينة ، فعبقرية الفن تكمن فى قدرته على أن يضع أمامنا مجتمعا (فنيا) متكاملا ، نعيش نحن نقصانه (الواقعى) دونما انتباه ، مما يدفعنا ، حين نعى الفارق بين الكمال والنقصان ، لنغير من أنفسنا وأوضاعنا لدفع الحياة التى نعيشها لمزيد من التكامل ، والخلل الذى رآه "عبد الصبور" وقتذاك كان كامنا عنده فى غياب العدالة بمفهومها الاجتماعي ، وهو ناتج عن ذلك التناقض الحادث على أرض الواقع بين المثقف الواعى بقيمة العدل ، والسلطة الممتلكة للقوة ، والتى ترى أن العدل ليس قيمة فى ذاته ، بل هو الالتزام الحرفى بالقوانين المنصوص عليها ، وهى قوانين صيغت لتمثل وتدافع عن مصالح شرائح اجتماعية معينة ، وتحمى سلطة النظام المعبر عن هذه المصالح ، وليس لتحقيق التوازن فى الكون المختل ، وهو تنويع على عين القضية التى طرحها "الحكيم" فى (السلطان الحائر) ، فبينما رأى "الحكيم" أن القانون وحده هو مانح الشرعية لمن يملك القوة ، رأى "عبد الصبور" أن القوة تصنع قوانينها وتفرضها على المجتمع ، وتستخدم رجالاتها لتنفيذ القانون لا العدالة .

صاغ "محمد أبو العلا السلامونى" نصه المسرحى (رجل القلعة) أوائل ثمانينيات القرن الماضى ، والمجتمع المصرى وقتذاك فى حالة خروج بالدم من سطوة حاكم كان يماهى الوطن فى ذاته ، ويتخذ قرارات الوطن المصيرية وفقا لإلهامه الشخصي ، مستدعيا بفضاء المسرح زمنا وشخوصا تنتمى لبداية القرن التاسع عشر ، حيث انفجرت ثورة الجماهير ضد الغازى الفرنسى ، واستمرار هذا الشعب فى ثورته بعزل الحاكم العثمانى المستبد "خورشيد باشا" ، واختياره للقائد الألبانى تركى الأصل مصرى الهوى "محمد على" لتولى حكم البلاد عام ١٨٠٥ ، حيث تبدأ معه مسيرة نهضة وصراع قوى انتهى بهزيمة الحاكم وسط مجتمع دولى ، تقف فيه القوى الغربية ضد أية محاولة لصعود مصر ونهضتها وسط الأمم .

ولم يكن الرجوع لهذه الفترة التاريخية مجرد عرض مدرسى لوقائعها ، ولا إسقاط سطحى لأحداث واقعية عليه ، أو تخفيا فى أردية التاريخ المراوغة ، بل كان عملًا مسرحيًا أمسك بتلابيب شخصية درامية وجدت ذات يوم ، مثلها فى ذلك مثل كل الشخصيات التاريخية التى دخلت ببنائها الدرامى المتكامل لفضاء المسرح ونصوصه الخالدة ، كإخناتون ويوليوس قيصر وكليوباترة وقمبيز وسليمان الحلبى وغيرهم ، ومن ثم يصبح التاريخ سياقا مرجعيا للشخصية الدرامية ، صحيح أنه خالقها كشخصية واقعية ، حيث لا يمكن لشخصية بارزة مهما كانت إلا أن تكون وليدة لحظتها التاريخية ، غير أن تحولها على يد مبدع لشخصية درامية ، يجعل التاريخ مجرد إطار

تتحرك فيه ، تستمد منه مشروعيتها ، لكنها لا تظل حبيسة فيه، بل يمكنها أن تخاطب كل الأزمنة الأخرى .

وهو ما حدث هنا حيث تخرج شخصية "محمد على" لتقدم لنا ذاتها داخل فضاء المسرحية ، باعتبارها هذا الإنسان المعذب بالطموح الفردى اللامحدود ، والمواجه بآخر يمتلك القدرة على التعالى على الطموح الفردى ، فى الوقت الذى يكون له وحده فضل وضعه فى طريق تحقيق هذا الطموح الفردى ، مما يخلق صراعا داخل الأول ، لا ينتهى بنفى الثانى ؛ السيد "عمر مكرم" ، خارج المحروسة ، ولا حتى بموته ، وإنما يظل معذبًا به ، باحثًا عنه فى أحلامه ويقظته، شاعرا بالذنب الذى أقترفه فى حقه ، عندما أبعده عنه ، فخسر الأرضية الشعبية التى كانت وحدها كفيلة بدعمه ضد أعداء الخارج .

من هنا اختار "السلامونى" أن يبنى مسرحيته من لحظة النهاية ؛ نهاية "محمد على" وقد أصيب بالخرف ، كما تذكر المراجع التاريخية ، أو أصابته بلوثة جنون بحاجة لحلقة زار ، كما رأت زوجة الوالى داخل المسرحية ، أو لحفل ترفيهى ، كما سعى سكرتير الوالى لتحقيقه ، تسلية للباشا وإحياء لذكرى تنصيبه حاكما على مصر فى ١٣ مايو ١٨٠٥ ، وربما لتضع لحظات القوة أمام الباشا المتهالك بعد تحطيم حلمه فى إنشاء إمبراطورية مصرية ، تمتد جغرافيا حتى تبتلع الباب العالى فى الأستانة ، وتحل محل الإمبراطورية العثمانية ، التى كانت قد بدأت مرحلة الانكسار ، مما يعيد الباشا لتماسكه ويخرجه من ذلك الشعور بالذنب تجاه "عمر مكرم" ، والذى جعله يفتش عنه كى يغفر له ما فعله به .

وبالعودة بطريقة الفلاش باك المستمر إلى لحظات قوة "محمد على" ، والتى كانت ضمن لحظات قوة الشعب المصرى وقيادته الدينية والشعبية ، المتمثلة وقتذاك فى علماء الأزهر ونقباء المهن الصناعية والتجارية ، والذين كانوا يعدون وكلاء الأمة والمتحدثين باسم الشعب ، وقادوا ثورة القاهرة الأولى والثانية أثناء حملة نابليون على مصر ، كما قادوا ثورة الشعب ضد طغيان آخر الولاة المعينين بفرمان عثمانى قبل "محمد على" ، وهو "خورشيد باشا" ، واجتمعوا فى دار المحكمة الكبرى لخلع هذا الأخير ، واختيار الأول بشرط قبوله لمبدأ "حقوق الشعب وسيادته فوق الحكام" ، وعلى إعلان التزامه بالرجوع للعلماء ونقباء الصناع ورأى الأمة فيما يصدره من قرارات أو من أحكام ، وهو ما يقبله "محمد على" فى مناورة تكسبه السلطة ، وتؤجل تصادمه مع "عمر مكرم" وقوى الشعب، وهو ما سوف يتم بعد أربع سنوات فقط ، تصل به إلى الانفجار ، حيث يكتشف عقب عودته من مطاردة المماليك بجنوب الوادى ، أن الشعب بقيادة "عمر مكرم" قد هزم الإنجليز وقائد حملتهم "فريزر" فى مدينة رشيد ، مما سلب منه فضل الانتصار ونسبته إليه ، فدفعه للتآمر على "عمر مكرم" ، ودفع مجلس شرع المحكمة الكبرى لعزله من منصبه كنقيب للأشراف ، ونفيه إلى دمياط .

وقد أدى هذا العزل والنفى إلى غياب القوة المناوئة لمحمد على ، خاصة بعد أن صعد إلى القلعة ، وأنفرد بالحكم ، وغيب قوى الشعب عنه ، فلما أحتاجها لحظة محاصرة الغرب له ، لم يجدها ، فسقط وحيداً يعانى من الشعور القاتل بالذنب .

لم تهتم مسرحية (رجل القلعة) بإنجازات "محمد على" فى مجالات العلم والزراعة والصناعة والإدارة ونظام الجيش وغيرها ، بقدر ما اهتمت بعلاقته كحاكم صاعد لحكم دولة

كبرى، باختيار القوى الشعبية وعلى رأسها السيد "عمر مكرم" ، فهى غير معنية بالنظر إلى الماضى، بقدر ما هى مهتمة بتحليل بنية الحاضر المجتمعى، لذلك استخدمت جوقة الرواة لتقدم لنا بشكل ملحمى حكاية هذا الصاعد للقلعة ، واستفادت من إمكانيات لعبة التشخيص لتعيد أمامنا كمشاهدين هذه الحكاية ، بعد أن قدمت لنا نهايتها المتمثلة فى إصابة الحاكم بلوثة عقلية بسبب فقدانه لحلمه فى بناء إمبراطورية عظمى ، ولتجعلنا نحكم بعقل صاف على مأساة هذا الحاكم دون أن نتعاطف معه أو ضده ، وكان تكنيك الفلاش باك هو الوسيلة الفنية لتحقيق ذلك عبر حدث درامى متكامل الأبعاد .

لا يعنى ما سبق أن نعامل التاريخ باعتباره مشجبا نعلق عليه هموم الحاضر ، ولا يجب التعامل مع الشخصيات التاريخية كأبواق لأفكار واقعية أو كأقنعة لشخصيات معاصرة ، وإنما علينا أن نخلق فى فضاء المسرح حوارًا خلاقًا بين الماضى والحاضر ، بحيث نعيد قراءة الماضى بعيون معاصرة تكشف عن المضمر بأعماقه ، وأن نقرأ الحاضر فى ضوء تجارب الأمس ومكتسباته ، فوقائع التاريخ المستقر الاتفاق عليها لابد من الالتزام بها ، والحرية كل الحرية للمبدع في تفسير هذه الوقائع ، وإعادة قراءاتها في ضوء وثائق جديدة لم تكن معروفة زمنها، وكذلك كل الحرية له في خلق شخصيات افتراضية لم تكن موجودة زمن وقوع هذه الوقائع ، بشرط توافقها مع السياق المجتمعي الذي ستدخله وتشارك الشخصيات التاريخية الوقائع التي عايشتها .

الدراما التاريخية أذن لا تستهدف استعادة التاريخ لمجرد أن يتخفى المبدع خلفه للإدلاء برأيه في أحداث الواقع ، فالتخفي أو التقية هنا هي نوع من المراوغة الفكرية قد يضطر إليها الفنان وهو يبدع عمله في ظل قبضة السلطة الباطشة ، كما فعل "سارتر" وهو يرحل في الزمان وأساطير الإغريق ليطالب بضرورة المقاومة الآنية وتحمل مسؤولية فعل المقاومة في مسرحيته (الذباب) التي كتبها تحت سطوة الجيش الألماني وحكومة فيشي العميلة خلال الحرب العالمية الثانية . ولا تستهدف مجرد أن يُسقط المتلقي المعاصر همومه على صفحتها ، فهو نوع من المراوغة الفنية ، التي يجهد المتلقي نفسه وهو يعادل بين هذه الشخصية وتلك ، وبين هذا الحدث وذاك ، يتم معها إفساد العمل الفني بأكمله . بينما المطلوب في الدراما التاريخية تقديم الحادثة التاريخية في صيغة جمالية متكاملة وممتعة ، وبمحتوى دلالي واضح وسهل الإمساك به ، مع محافظة تامة على النسق الاجتماعي للحدث التاريخي ولحظته الزمنية ، حتى ولو تم ?فى بعض المسرحيات – طمس معالم المكان والزمان التي يدور داخلها الحدث الدرامي ، والاكتفاء بخلق (أجواء) وليس (واقعًا) تاريخيًا .

والأمر كذلك من زاوية أخرى حيث تعمل الدراما على تأريخ الحاضر لمتلق قادم ، فترصد صراع الدول وهيمنة الأقوى تكنولوجيًا وغزو المستبد لبلدان مسالمة وهبوط البورصة العالمية وحوار الحضارات والثقافات وهزيمة القيم ، فى أبنية درامية تحتفظ بـ (طزاجة) الحدث التاريخى بصورة جمالية . وفى كلتا الحالتين ، هي تعمل على توثيق الفعل أو الأفعال التي تتصدى لرصدها وتمثلها ، فتجعل من العمل المبدع وثيقة جمالية نطالع عبرها – اليوم أو غدا – الواقع القائم ، والقيم السائدة فيه ، والمفاهيم المتداولة داخله . وهذا العمل المبدع ، المتحول لوثيقة دالة على زمنها ، هو قراءة خاصة لمبدعه ؛ فردًا كان أم جماعة ، للفعل المتصدي له ولزمنه ولسياقه الاجتماعي . قراءة تتوازى أو تتداخل أو تتناقض مع قراءات أخرى لذات الفعل ، سواء وقع هذا

الفعل واكتملت تفاصيله وتم توثيقه بكتابات ومدونات تاريخية ، وحتى بمرويات فولكلورية لها صفة الثبات فى المخيلة الشعبية وذلك بالنسبة للآداب والفنون الشعبية ، أو مازال فعلاً جاريًا في الزمن الحاضر ، ولم تكتمل له أركانه الخاصة به . وهى بالتالي تقدم عملاً خاصًا بصاحبه معلوم الهوية ، لا نصا مقدسًا ، يطرد صاحبه من جنات الخلد إذا ما قدم هذا الفعل الماضي أو الحاضر ملونا برؤيته الخاصة ، أو مفسرًا وفقًا لإيديولوجيته المؤمن بها ، أو مقللا لحجم وفاعلية أشخاص نتصور بناء على قراءتنا الخاصة أنها وحدها الفاعلة ، أو أنها على الأقل شاركت في هذا الفعل ، أو أن غيابها ناتج عن جهل مبدعها أو لحاجة فى نفس يعقوب ،

لهذا راح الشاعر المسرحى "عبد الرحمن الشرقاوى" أواخر خمسينيات القرن الماضى وأوائل ستينياته يعالج شخصية ذات وجود حاضر فى زمنه ، ويوثق وقائع نضالها فى نص درامى ، مستدعيًا إياها من أوراق الجرائد الأوروبية والعربية التى أثارت موضوعها وكفاحها ومأساتها الإنسانية ، دون أن تكون له هو ككاتب صلة ومعرفة مسبقة دقيقة بها ، بل هو استدعاء من قلب الصيغة الأسطورية التى صيغت لها ، ليس باعتبارها نموذجًا محددًا لفتاة ذات ملامح خاصة ، بل باعتبارها نموذجا كليا ، مجتمعى القسمات ، إنسانى الوجود ، قادر بتكثيفه للفكرة أو المبدأ الذى يحمله أن يعيش خالدا ، وهذا سر آخر من أسرار الفن الدرامى ، فكما يتبنى موقف (المعبر) عن لحظته الراهنة ، يمتلك القدرة على صياغة هذا التعبير بالصورة التى تجعله (خالدًا) قادرًا على مخاطبة مجتمعات وأزمنة أخرى ، فيصير أورست وهاملت ودون كيخوته والناصر صلاح الدين وجميلة بوحريد شخصيات تحمل سمات عصرها ، وتنجح فى اختراق الأزمنة لتخاطب أزمنة أخرى .

ومن ثم لن نهتم هنا بتلك المطابقة التى قد يتصورها البعض بين "جميلة" فى مسرحية "عبد الرحمن الشرقاوى" (مأساة جميلة) ، و"جميلة" المناضلة الجزائرية التى تقول لنا أوراق التاريخ أنها ولدت بحى القصبة بالعاصمة الجزائر عام، ١٩٣٥ ، وكانت الأنثى الوحيدة بين أشقائها السبعة الذكور ، وأنها انضمت لجبهة التحرير الوطنى بعد أشهر قليلة من اندلاع الثورة الجزائرية فى الأول من نوفمبر عام ١٩٥٤ ، وهى بعد فى العشرين من عمرها ، وتدرس بمعهد للخياطة والتفصيل ، فكانت من أوائل المتطوعات لزرع القنابل فى طريق المحتل الفرنسى، وتم القبض عليها بعد نحو عامين من ممارستها لنشاطها المقاوم وذلك أوائل عام ١٩٥٧ ، بعد إصابتها برصاصة فى الكتف ، وسيقت للسجن والتعذيب ، حتى صدر قرار المحكمة الفرنسية بإعدامها ، على أن يتم الإعدام يوم ٧ مارس ١٩٥٨ ، وفيما بين يومى صدور القرار واليوم المزمع تنفيذه ، قامت الدنيا ضد القرار والمحاكم الفرنسية الظالمة ، وضد الاحتلال الفرنسى ذاته ، خاصة وأن الثورة التحريرية الجزائرية كانت تتقدم بخطوات متسارعة فى تحقيق نصرها ، ولعبت الصحافة الحرة دورها فى تأجيج الموقف ، وقامت لجنة حقوق الإنسان بالأمم المتحدة بالدفاع عنها ، بعد أن تلقت ملايين البرقيات المستنكرة من كل شعوب الأرض ، مما أدى إلى تأجيل تنفيذ الحكم ، ثم تعديله من الإعدام إلى السجن مدى الحياة ، فقضت فى سجون الجزائر ثلاث سنوات ، ثم رحلت لفرنسا وقضت هناك ثلاث سنوات أخرى ، حتى أفرج عنها مع بقية زملائها عام ١٩٦٢ بعد وقف إطلاق القتال فى مارس وإعلان الاستقلال فى يوليو من ذاك العام ، وعادت للجزائر بعد أن تزوجت من محاميها

الفرنسى لتعيش سنوات فى صمت على أرضها المحررة .

تحول "جميلة" بفعل عوامل كثيرة من فتاة كمئات الآلاف من الفتيات الجزائريات اللائي خضن حرب التحرير جنبًا إلى جنب الرجال ، إلى نموذج دال على كل الفتيات المناضلات فى الجزائر وغيرها ، تداخلت عوامل كثيرة فى استدعائها فى فضاء المسرح المصرى وقتذاك (*(2))انطلاقًا من وقوف جماعى لمصر إلى جانب الثورة الجزائرية ، ووقوف الكاتب اليسارى وقتذاك "عبد الرحمن الشرقاوى" بوعيه السياسى واستنارته العقلية وحسه الشعرى الراقى إلى جانب نموذج وطنى قادر على أن يؤثر به على وعى متلقيه ، وقادر أيضا على طرح رؤيته لمجتمعه المصرى ، وللثورة المصرية ، التى كانت تدخل أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات منعطفًا خطيرًا ، تتشابك وتتعقد وتتصارع فيه خيوط ومواقف كثيرة ، بعد أن تحولت من ثورة إلى نظام ، واهتدت لطريق محدد المعالم إلى حد كبير ، فبرزت الانقسامات الإيديولوجية حول مشروع الوحدة العربية وأفكار القومية العربية وطرق تحقيق الاشتراكية وسبل التعبير عن الآراء المختلفة ، مع وضد هذا النظام ، مما سمح لفضاءات المسرح وقتذاك أن تناقش موقف الحاكم من قضية الحكم بالسيف أم بالقانون ، كما فى مسرحية "توفيق الحكيم" (السلطان الحائر) ١٩٦١ ، ووفرت لأبطالها مطالبة الحاكم بمنح شعبه "منديل الآمان" ، كما فى مسرحية "ألفريد فرج" (حلاق بغداد) ١٩٦٣ ، بل ومطالبته بعدم إرسال جيشه لحرب اليمن ، فالعدو على تخوم أرضه الغربية. بهدد مسيرته وثورته ، كما فى مسرحية "عبد الرحمن الشرقاوى" أيضًا (الفتى مهران) ١٩٦٥(*(3))

حمل النص المنشور بالقاهرة عام ١٩٦٢ عنوانين أساسيين هما (مأساة جميلة أو مأساة جزائرية) (*(4))، مع احتفاظ العرض المسرحى الذى قدم فى ذات الوقت بالعنوان الأول فقط ، رافعا اسم الشخصية باعتبارها محرك الدراما وحاملة المأساة ، وهى المأساة التى حاول "الشرقاوى" صياغة بطلته وفعلها فى ظل مفهومه الكلاسيكى الذى يرى قيام المأساة (التراجيديا) على وجود شخصية نبيلة تمر بفعل "جاد" (*(5)) فتسقط فى الخطأ التراجيدى المؤدى لهلاكها نتيجة لهنة فى بنيتها النفسية تبرز عبر هذا الفعل وتؤثر على أفعالها الوجودية ، مثل الكبرياء المبالغ فيه أو التردد غير المنطق أو الانفعال الزائد .

لهذا راح "الشرقاوى" يتتبع شخصية "جميلة" من خلال أفعالها ، التى اختارتها بمحض إرادتها ، داخل سياقها الاجتماعى والسياسى ، فهى شخصية مريدة ، وإرادتها هى التى دفعتها نحو طريق النضال ومواجهة المحتل ، مما أحدث حالة التحول المعروفة فى المسرح الكلاسيكى ، ونقلها من حالة التلميذة العادية لوضع المجاهدة التى لا تأبه إلا بتحقيق النصر لوطنها ، هذه النقلة النوعية لم تكن وليدة اختيار نظرى بقدر ما جاءت بفعل دخول "جميلة" تجربة النضال على أرض الواقع ، فاختارتها ظروفها وملابسات حياتها ، واختارت هى أن تكون النموذج لمن اختارها ، وهو ما جعل منها بالتالى هذه (البطلة) الصاعدة لسماء النضال وفضاء المسرح ، فليست بالظروف وحدها يُصنع الإنسان ، وليس بملابسات الواقع يتحول الفرد إلى بطل مؤثر فى التاريخ ، بل أن إرادة هذا الفرد ووعيه واختياره ونضاله هم الذين يجعلون منه بطلاً نبيلاً مؤثرًا في هذه الظروف التى أحاطت به وساعدت على تبلور شخصيته ، والدراما بطبيعتها لا تسمح لأى من كان بالتسلل إلى عالمها ليصير بطلاً ، دون

امتلاك سمات البطولة ، ونبالة البطل لا تنشأ فقط من أصالة انتمائه الاجتماعى والاقتصادى ، كما كان المفهوم شائعًا فى عصور الارستقراطيات الغربية منذ اليونان حتى القرن الثامن عشر ، بل من نبل شخصيته وقيمه وسلوكه ، ومن فعله وغاياته فى تغيير ذاته والمجتمع المنتمى إليه ، رغبةً فى تحقيق الأفضل والأكثر عدالة له ، كما طرحته دراما القرن العشرين ودراما القرن الحالى .

يكتب "الشرقاوى" عن "جميلة" مشخصًا عبرها ثورة وطن فقد أكثر من مليون ونصف المليون من ناسه فى سبيل تحقيق ثورته التحريرية الكبرى ، وكانت (ثورة الجزائر) وقتذاك قرينة (ثورة مصر) التى سبقتها ووقفت إلى جانبها ورسخت بتدعيمها رؤيتها التحريرية فى المنطقة العربية والقارة الأفريقية ، مؤسسة رؤيتها هذه على أن فكرة الحرية لا تتجزأ ، وأن حرية الجزء لا تتحقق فى ظل عبودية الكل ، وهو ما دفع بالنظام المصرى لإرسال قوات له لدعم (ثورة اليمن) بعد أشهر قليلة من عرض (مأساة جميلة) ، وذلك فى سبتمبر ١٩٦٢ ، وذلك بعد فشل تجربته الوحدوية مع سوريا ، التى امتدت من فبراير ١٩٥٨ حتى حدوث الانقلاب العسكري والانفصال من الجانب السوري فى سبتمبر ١٩٦١ ، ومن ثم لم تكن (الثورة الجزائرية) وحدها الحاضرة فى مسرحية (مأساة جميلة) ، بل كانت (الثورة المصرية) أيضا ، بمواقفها وتطور مسيرتها ، ولم يكن هم الكاتب الحديث فقط عن ثورة تتأجج فى جبال الأوراس ، بل أيضا الحديث عن ثورة صارت نظاما متنازع حوله فى طرقات القاهرة ، والأمر كذلك مع جمهور المتلقى، فلم يكن يذهب إلى دار (المسرح القومى) ليشاهد عملاً عن الثورة المشتعلة ، والتى ستحقق غايتها الأولى فى الاستقلال بعد أشهر قليلة من عرض المسرحية فحسب ، بل كان يذهب ليرى عبرها ثورته وخطواتها على الأرض ، فالمسرح مرة أخرى ليس متحفًا تاريخيًا ، نشاهد عبر فتريناته أعمالا محنطة ، بل هو فضاء حوارى بين ما يعرض ممثلا لزمن وشخصيات وأحداث ، وما يأتى به الجمهور من فكر ملتهب من خارج المسرح ، هذا الخارج الذى لا ينساه المتلقى لحظة وهو يستمتع مندمجا فى عرضه المسرحى ، بل ثمة وعي دائم يحيطه أثناء العرض يساعده على أن يرى فى عمق العرض ما يعيشه وما يود أن يعرفه ، فالمسرح لا يقف أبدًا عند حد طرح التساؤلات ، بقدر ما يشارك فى حوار الواقع برؤى تحمل إجابات على أسئلته الساخنة .

يعنى هذا أن للمتلقي المعاصر حضور دائم في ذهن المبدع وهو يبحر نحو الأمس ، ويعود محملاً بما عثر عليه ، ليعيد تقديمه بالكلمة المنطوقة والصور المرئية لجمهوره الحاضر وذائقته الجمالية المعاصرة ، دون أن يسقط في فخ الامتثال لهذه الذائقة التي تكونت عبر عقود طويلة ، ولا لقيم جمهوره التي صاغها خلال سنوات طوال ليحمى بها قشرة مجتمعه من التآكل ، وأن كونت عبر هذه السنون جدارًا قد يمنع عنه رياح التطور والتقدم .

المبدع الدرامي هو شخصية فاعلة في المجتمع ، ينقل له أحداث الأمس ، ليشارك معه في تغيير أوضاع الحاضر ، ويعيد صياغة أحداث اليوم لينظر معه نحو المستقبل بعين يقظة ، يتقدمه بالفكر دون أن يتعالى عليه ، ويسايره في الذوق دون أن يهبط متخثرا معه في القاع ، بل هو رائد وطليعي ومغامر مطلوب منه أن يمتشق سيفه ليصارع جنود الظلمة ، بشرط ألا تكون طواحين هواء .

(*(1)) شر مسرحيات (بعد استثناء مسرحية إدوارد الثالث ١٥٩٦ المشكوك فى نسبتها إلى شكسبير) : هنرى السادس ج١ ج٢ ج٣ ١٥٩٤ ،الملك جون ١٥٩٦ ، ريتشارد الثالث ١٥٩٧، ريتشارد الثانى ١٥٩٧ ، هنري الرابع ج ١ ١٥٩٨م ، هنري الرابع ج ٢ ١٦٠٠م ، هنري الخامس ١٥٩٩م ، وهنري الثامن ١٦١٣م .

(*(2)) عرضت المسرحية بفرقة المسرح القومى فى فبراير ١٩٦٢ من إخراج حمدى غيث .

(*(3))رحلت المسرحيات الثلاث المذكورة نحو الماضى البعيد، مقدمة نوعًا من المسرحيات التاريخية المخاطبة جمهور الحاضر بأقنعة الأمس ، حيث اعتمدت مسرحية (السلطان الحائر) على واقعة تاريخية قديمة عن سلطان يحكم دون أن يعتق ، مما تطلب بيعه أولًا ثم عتقه ليتسنى له حكم البلاد بشرعية حقيقية ، فيقع فى مأزق حل مشكلته بالقوة أم بالقانون ، وارتكزت مسرحية (حلاق بغداد) على حكايتين من ألف ليلة وليلة وكتاب المحاسن والأضداد للجاحظ ، يطالب كاتبها من خلالهما الحاكم بحق الشعب فى الحياة بأمان ، أما مسرحية (الفتى مهران) فقد لجاءت للعصر المملوكى لكى تجرى وقائعها المتخيلة عن جماعة ثورية وحاكم منعزل عنها ومنشغل بحروب خارجية .

(*(4)) عبد الرحمن الشرقاوى : مأساة جميلة - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٢ .

(*(5)) أرسطو : فن الشعر ?ترجمة: د. إبراهيم حمادة - مكتبة المسرح - مركز الشارقة للإبداع الفكرى - دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة - الإمارات العربية - (ب ت) ص ١١١ .